

Санкт-Петербургский государственный университет

Пак Синджу

Выпускная квалификационная работа

**ТРАГЕДИЙНАЯ ПРИРОДА ДРАМ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА
И ФУНКЦИИ СИМВОЛИЗАЦИИ**

Уровень образования: аспирантура

Направление: 45.06.01 «Языкознание и литературоведение»

Основная образовательная программа

МК.3061.2018«Литературоведение»

Научный руководитель:

профессор кафедры истории

русской литературы, д.филол.н.

Титаренко Светлана Дмитриевна.

Рецензент:

профессор, ведущий науч. сотрудник

ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН д. филол. н.

Грякалова Наталия Юрьевна.

Санкт-Петербург

2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
 ГЛАВА ПЕРВАЯ. ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ ДРАМ Л. АНДРЕЕВА В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX- НАЧАЛА XX ВЕКА.....	10
1.1. Кризис сознания и русская литература конца XIX – начала XX вв...	10
1.2. Истоки трагического мироощущения Л. Андреева и его концепция пантрагизма.....	22
1.3. Андреевская драматургия нового типа и проблема панпсихизма как основа трагического.....	37
 ГЛАВА ВТОРАЯ. ПОЭТИКА И ФУНКЦИИ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАХ Л. АНДРЕЕВА.....	51
2.1. Идеино-концептуальные построения в драмах Л.Н. Андреева как основа символизации.....	51
2.2. Проблема авторского символизма и экспериментальный характер драматургии Л. Андреева.....	59
2.3. Поэтика символа и функции символизации в пьесах «Черные маски», «Анатэма», «Океан».....	64
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	85
 СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	89

ВВЕДЕНИЕ

Леонид Андреев был яркой и очень заметной фигурой даже среди таких звезд первой величины «Серебряного века» русской литературы, как А. Блок, А. Белый, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, И. Бунин и М. Горький. Современники свидетельствовали, что «ни одно произведение его не выходило из печати, не ставилось на сцене без того, чтобы не возникли споры, чтобы одни не восхищались, другие не негодовали»¹. При этом одни считали его «виртуозом околесицы» (Ю. Айхенвальд), а другие же называли «Иваном Карамазовым русской литературы» (В. Львов-Рогачевский). Андреев задевал за живое, не оставляя равнодушными критиков и марксистской, социологической ориентации (В. Воровского, П. Когана, А. Луначарского, В. Фриче), и литераторов религиозно-философского толка (Д. Мережковского, А. Крайнего (З. Гиппиус), В. Розанова, Д. Filosofova, В. Брюсова, А. Белого и др.).

Интеллектуальным фундаментом творчества Леонида Андреева стали философские идеи Ф. Достоевского, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Э. Гартмана, С. Кьеркегора и др.² Особый интерес представляют переключки творческих поисков Андреева с идеями современных ему русских экзистенциалистов Н. Бердяева и Л. Шестова, философские концепции которых складывались параллельно со становлением творчества писателя³. Под их влиянием мировоззрение Андреева испытало сильное воздействие народнических идей.

¹ Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 34.

² Вологодина Т.Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): дис. ... канд. филол. наук. Вильнюс, 2004; Келдыш В. А. Леонид Андреев на рубеже 1890-1900-х годов // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 378-400; Козьменко М. В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественных картин мироздания // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 6. С. 21–30.

³ См. в кн.: Лосский Н.О. История русской философии. М.: Высшая школа, 1991. 559 с.

Знакомство с философскими трудами немецких мыслителей и прежде всего А. Шопенгауэра и Ф. Ницше обусловило становление трагического мирозерцания Л. Андреева, в котором преобладало представление о мировой дисгармонии и героическом долге личности выстоять перед лицом жестокости существования⁴.

На фоне литературной эпохи рубежа XIX – XX веков, демонстрирующей разнообразие художественных поисков и самоидентификаций, эстетическая позиция Леонида Андреева выделяется принципиальной непоследовательностью: почти декларативное безразличие писателя к «оболочке» своих произведений сочеталось с высоким градусом эстетической рефлексии и постоянными творческими новациями как в прозе, так и в драматургии. Столь противоречивая позиция не могла не сказаться на судьбе писателя в современной ему критике и в историко-литературной перспективе.

Современники указывали на метафизически-трагический характер его драм. «Та литературная группа, среди которой он случайно оказался в начале своего писательского поприща – Бунин, Вересаев, Чириков, Телешов, Гусев-Оренбургский, Серафимович – была внутренне чужда Леониду Андрееву. То были бытописатели, волнуемые вопросами реальной действительности, а он среди них был единственный трагик, и весь его экстатический, эффектный, чисто театральный талант, влекущийся к грандиозным, преувеличенным формам, был лучше всего приспособлен для метафизико-трагических тем», – писал К. Чуковский⁵.

⁴ О трагическом мироощущении Л.Н. Андреева см.: Киселева А.Н. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898-1907): проблемы становления и архетипического соответствия: дисс... канд. филол. наук. М., 2004; Демидова С.А. Мироззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: дис. ... канд. филос.н. М., 2008; Шишкина Л.И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века: Монография. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009.

⁵ Чуковский К. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого. 2-е доп. изд. Берлин, Пб, М.: З. И. Гржебин, 1922. С. 89.

Категория трагического нами понимается в аспекте философии и эстетики катарсиса как понятия «Поэтики» Аристотеля и в связи с философским обоснованием этого явления.⁶ В. Румянцев в своей работе «Конец трагического сознания» пишет, что если античная трагедия стала началом открытия сознания человека в мире противоречий как позиции «свидетеля» и «судьи», то «объективизация трансцендентной позиции разума предполагает в качестве своего условия отделение мысли от ее выражения, — *отделение выражаемого от выражения*»⁷, то есть поиск способов выражения трагического. «Дальнейшие мои рассуждения, - пишет исследователь, - будут развивать тезис, что трансцендентная позиция мысли конституирует трагедию, а отсутствие внемирной позиции мысли в современной культуре является хотя и не единственным, но самым ярким показателем завершения трагического сознания. Но это такое завершение, которое, в свою очередь, есть новое начало, поскольку трагедия передает свою функцию перманентного открытия сознания (притом, конечно, с течением времени и данная функция существенно модифицировалась, и сознание европейского человека уже другое) иной инстанции»⁸.

Трагический катарсис у Л. Андреева нами понимается как объективизация иррационального сознания через метафизические символические образы. Это убеждение является **гипотезой** нашей работы.

Материалом исследования стали драматические и прозаические произведения Л. Н. Андреева, его статьи и письма. В качестве текстологической базы выступает Собрание сочинений писателя в шести томах (1990 - 1996)⁹, двухтомник Драматические произведения (1989)¹⁰, в ряде

⁶ См. статьи в кн.: Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007.

⁷ Румянцев О. Конец трагического сознания // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007. С. 102-103.

⁸ Там же. С. 103.

⁹ Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990-1996.

случаев представивших андреевский текст наиболее полно, с восстановлением цензурных изъятий. Используются и отдельные тома из Полного собрания соч. и писем Л. Андреева в 23 т. (М., 2012).

Предметом исследования является трагизм и символизм в драматических произведениях Л.Андреева, их функции и природа этих художественных приемов.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что трагедийная природа творчества Леонида Андреева недостаточно исследована на данный момент. Также функция символизма и его пригорода в произведениях автора не были достаточно изучены. К настоящему времени «символизм Андреева» как уникальный стиль автора нуждается в осмыслении и комплексном исследовании.

Объектом исследования является драматургия Л. Андреева и прежде всего его пьесы трагического и символического характера («Жизнь человека», «Черные маски», «Анатэма», «Океан» и другие) в контексте русского театрального искусства и театрально-критической мысли 1908 -1910-х гг. годов. Эти пьесы выделены в особый ряд, так как именно они являются примерами радикальных художественных экспериментов в области театрального воплощения экстремального психологического состояния человека и связаны с концепцией писателя о панпсихическом театре. Они основаны на особом, присущем Л. Андрееву типе трагизма, тяготеющему к страху и ужасу как основе существования человека. В аспекте авторского символизма они мало изучены, исследуется главным образом концептуальная основа произведений¹¹.

¹⁰Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. [Сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Н. Чирвы]. Л., 1989.

¹¹Орлова Т. С. Художественное своеобразие драмы Леонида Андреева «Черные маски» // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2020. С. 234-237; Павлов А.М. Позиция читателя/зрителя в монодраме Л.Н. Андреева «Черные маски» // Филологические науки. Литературоведение.

Основу **методологии** составляет комплексный подход, выработанный на основе сравнительно-типологического, культурно-исторического, аналитического и семиотического методов, а также принципов семантического и философского анализа символа, намеченных в трудах А.Ф. Лосева, С.С. Аверинцева, Ю.М. Лотмана и других исследователей. Учитывается также философия символа, разработанная русскими символистами Д. Мережковским, В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, А. Белым и другими.

Гипотеза основана на понимании динамики трансформации знака в символ, который, как пишет А.Ф. Лосев, «в какой-то мере является символом или зародышем символа и что всякий символ, по крайней мере в некоторой степени, тоже является знаком или развитым знаком». ¹² В связи с этим он указывает: «Всякий знак, всякое обозначенное и всякий акт обозначения возможен только как область чистого смысла, освобожденная от всякой материи и какой бы то ни было субстанции». ¹³

С.С. Аверинцев считает, что «переходя в символ, образ становится “прозрачным”, смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя». ¹⁴ Это определяет многозначную природу трагического в драматургии Л. Андреева, так как, по мысли Ю.М. Лотмана, символ, выражающий

Фольклористика. 1998. № 18. С. 81 – 90; Бабичева Ю.В. Богоборческая драма Л. Андреева «Анатэма» //Русская литература XX века. Калуга, 1970; Бабичева Ю.В. «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии вторая половина XIX - начало XX века - до 1917 г. Л.: Наука, 1987; Загвоздкин Н.Д. Идейное содержание пьесы Леонида Андреева «Анатэма» //Вече. 2015. № 27 (2). С. 292-296; Икитян Л.Н. Дьявольская провокация (статья первая). Христианская онтология и её проверка в драме Леонида Андреева «Анатэма»//Гуманитарная парадигма. 2017. №2. С. 5-15 и др.

¹² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Эл. ресурс: URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/02.php (Дата обращения: 02.02.2021).

¹³ Там же.

¹⁴ Аверинцев С.С. Символ художественный // Аверинцев С.С. София- Логос. Словарь. Собр. соч./Под ред. Н.П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев, 2006. С. 387.

иррациональную природу сознания, является знаковым выражением «высшей и абсолютной незнаковой сущности».¹⁵

Новизна исследования заключается в том, что намеченная нами проблема природы трагизма и функций символизации в драмах Л. Андреева не была отдельно исследована ранее.

Практическое значение работы заключается в том, что материалы исследования могут быть востребованы при уточнении закономерностей развития русской литературы, при разработке спецкурсов для филологических специальностей.

Разработка намеченных нами проблем может способствовать формированию новых подходов в осмыслении драматических произведений Л. Андреева. Она также позволяет дополнить существующее видение российской драматургии и театра данного периода. Этим обуславливается и теоретическая значимость исследования.

Практическое значение работы заключается в том, что материалы исследования могут быть востребованы при уточнении функций и особенностей символизма в творчестве Л. Андреева, природы происхождения трагизма в его драмах и вообще в произведениях российских драматургов. Данная работа может быть полезна для студентов филологических специальностей, как пример изучения функций символических образов для воплощения трагического сознания.

Следовательно, в центре нашего внимания будет анализ трагизма и его специфики в драмах Леонида Андреева, а также функции и особенности символизации в его произведениях, выбранных для анализа. Кроме того, анализируя произведения, относящиеся к переходному этапу реализации модели панпсихологической драмы, которую хотел воплотить Андреев, можно понять процесс развития пьесы Андреева.

¹⁵Лотман Ю. М. Символ в системе культуры// Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: «Искусство СПб.», 2000. С. 240.

Цель исследования – раскрыть содержание «театра панпсихизма» на уровнях эстетической концепции, драматургической практики и опыта сценической реализации, учитывая диалектику их взаимодействия и взаимовлияния.

В соответствии с целью очерчен круг исследовательских задач:

- 1) Провести развернутый анализ пьес Л. Андреева;
- 2) Выявить доминантные образы-символы и обосновать их природу;
- 3) Исследовать стилевое новаторство произведений Л. Андреева на основе современной методологии;
- 4) Определить принципы функционирования символизации в пьесах автора, имеющих трагический характер;
- 5) Выявить экспериментальное новаторство драматургии Л. Андреева.

Выпускная квалификационная работа состоит из вступления, двух глав, заключения, и списка литературы.

Первая глава посвящена анализу трагического мирозерцания и эстетики драмы в творчестве Л. Андреева, а также изучению подходов к пониманию его пьес критиками и писателями.

Во второй главе рассмотрены проблемы, важные для создания символических образов в драмах Л. Андреева. Уделено внимание драмам писателя, раскрывающим способ создания особой системы символических образов.

В заключении обобщаются полученные результаты.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ ДРАМ Л. АНДРЕЕВА В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX- НАЧАЛА XX ВЕКА

1.1. Кризис сознания и русская литература конца XIX – начала XX вв.

В развитии современной истории русской литературы, особенно теории литературы, начало XX века считается наиболее продуктивным, разнообразным и процветающим периодом экспериментов. На рубеже веков детерминистский взгляд на мир XIX века, непрерывный взгляд на историю и восприятие реальности рухнули, и вместо разрушенной абсолютности возникла относительная и сложная философия, фрагментированное и многоуровневое восприятие реальности. Русская литература XX века, начавшаяся с развала абсолютности, естественно, должна была изменить перспективу развития литературы вместе с изменением художественного сознания и эстетической системы.

На фоне литературной эпохи рубежа XIX – XX веков, демонстрирующей разнообразие художественных поисков и самоидентификаций, эстетическая позиция Леонида Андреева выделяется принципиальной непоследовательностью: почти декларативное безразличие писателя к «оболочке» своих произведений сочеталось с высоким градусом эстетической рефлексии и постоянными творческими новациями как в прозе, так и в драматургии.

Критик Ю. Айхенвальд писал о загадочности его творчества: «Ежеминутно сбиваясь с прямой и правильной тропы единственного, незаменимого изложения, беспомощно блуждая по лабиринту человеческой души, Тезей без Ариадны, в своем диалоге, в своей характеристике, в своем психологическом анализе, впадая в неуместность и незаконную

детализацию, говоря не о том, что нужно, и не говоря о том, что нужно, как будто страдая писательским дальтонизмом, видя не те цвета, не различая красок, Леонид Андреев, стрелок неметкий, почти никогда не попадает в цель и центр предмета, а лишь кружит *около* него. Его произведения — едва ли не сплошная околесица. Столь противоречивая позиция не могла не сказаться на судьбе писателя в современной ему критике и в историко-литературной перспективе»¹⁶.

И даже возвращение Леонида Андреева в «канон» русской литературы после десятилетий забвения не сделало его «безусловным классиком», а литературная репутация писателя, пройдя ряд трансформаций в прошедшем столетии, по-прежнему сочетает в себе взаимоисключающие характеристики, словно подвергая сомнению сам факт значительности его творческого наследия¹⁷.

Рядом с Л. Андреевым трудно поставить другого писателя начала XX века, о котором бы писали так много и противоречиво. Одни называли его последователем Чехова, сравнивали его психологизм с психологизмом произведений Л. Н. Толстого. Так, Александр Амфитеатров писал: «...как бы ни проклинала графиня С. А. Толстая Леонида Андреева и как бы ни отрекался от духовного родства с ним старый Лев, но Леонид Андреев именно «Леонид»: законный духовный «сын Льва», воспитанный литературною манерою Толстого, прямой наследник его психологической смелости и богатырского удара. Леонид Андреев — не только ученик-питомец Толстого вообще, но даже

¹⁶ Айхенвальд Ю. Леонид Андреев // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Берлин, 1923. С. 149.

¹⁷ Боева Г.Н. К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидоандреевщина» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 17-30; Боева Г.Н. Певец «ужасов» и «кошмаров» // Боева Г.Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерн. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. С. 196-217.

специально — Толстого предпоследней манеры. Толстого девяностых годов. Он вылился из «Крейцеровой сонаты»¹⁸.

Другие (Н. Минский, С. Ясинский, А. Измайлов) отмечали близость Л. Андреева к М. Горькому, именовали его самым «мятежным» из «подмаксимков», отводили ему чуть ли не главное место среди молодых писателей, называя «восходящей звездой», самой крупной в «созвездии Большого Максима». Как свидетельствовал А. В. Луначарский, «по силе воздействия на массового читателя оспаривать пальму первенства в лагере реалистов мог только Леонид Андреев»¹⁹.

Третьи видели истоки творчества Л. Андреева в декадансе: импрессионист, пессимист, «кошмарный писатель», последователь Эдгара По «в области ужасного», его произведения лишены социального начала, его следует относить только к писателям «чистого искусства», «вакханалия «сладострастного мучительства» на почве распушенности воображения», «совсем больной писатель»²⁰.

Своеобразной печатью времени отмечены жанровые формы, жанровые искания в русской литературе конца XIX-начала XX веков. Сложное, противоречивое время: агония капитализма и рост революционного движения, распространение и проникновение в массы идей социализма, с одной стороны, и проповедь крайнего аполитизма, идеализма, агностицизма, эгоцентризма — с другой, осложняло поиски художником не только точных политических ориентиров «в виде какой-либо определенной идеи», как писал М. Горький²¹, но и эстетических, формальных и художнических поэтических принципов.

¹⁸ Амфитеатров А. Современники. М., 1908. С. 120.

¹⁹ Цит. по ст.: Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. Т. 72; Горький и Леонид Андреев. М.: Наука, 1965. С. 12.

²⁰ См.: Краснов Пл. Кошмарный писатель // Русские ведомости. 1903. № 53; Басаргин А. Талант особого рода // Московские ведомости. 1903. № 127.

²¹ Горький М. Поль Верлен и декаденты // Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949-1955. Т. 23. С. 131.

Содержанием искусства становятся мотивы диаметрально противоположные; социальный, политический, отражающий процесс революционного прозрения человека, прихода его в стан борцов против самодержавия, и антисоциальный, уводящий от идейных исканий времени в мир вечных ценностей, подсознательного, переживаний и страданий одинокой души, мыслимых как освобождение от начала гражданского, общественного.

Для литературы реализма стала характерной личность мятущаяся, одинокий протестант, выламывающийся из своего класса, сословия, привычных моральных, религиозных, нравственных канонов, не желающий больше подчиняться установившимся общественным нормам. Такое отношение человека к миру и обществу определило важнейший типологический критерий жанровых форм. Это время расцвета малых синтетических жанровых форм, в которых широкий жизненный материал подавался в наиболее концентрированном виде, порою тенденциозно-публицистично или подчеркнуто лирично, но всегда с заметной долей авторского субъективизма. Наиболее распространенные прозаические жанровые формы — лирико-психологические или лирико-публицистические; повесть, рассказ, легенда, сказка, лирико-публицистическая миниатюра не отличались жанровой чистотой²².

Границы жанра как бы раздвигаются: один жанр берет на себя содержательную функцию другого. По верному замечанию В.А. Келдыша, появляется «рассказ своеобразно эпического склада» и «сжатая эпопея (повесть «Деревня»»)²³.

В начале века активно ведется поиск нового героя. Своих героев создают А. М. Горький, М. П. Арцыбашев, Ф. К. Сологуб, В. Я. Брюсов и т. д. Но поиск

²² См. об этом в кн.: Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века: динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 9.

²³ Келдыш В. А. Новое в критическом реализме и его эстетике// Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в., «Наука», 1975. С. 111.

ведется скорее на грани «героического» и «антигероического», писатели пытаются балансировать между активным и пассивным, положительным и отрицательным. Не случайно в начале двадцатого века появляется новый тип «героя», получивший – хотя и не вполне справедливо – кличку «ницшеанского» (аморальность как основа способности совершать поступки – тезис, как и многие другие встречающийся в произведениях Ницше, но имеющий мало общего с философией Ницше в целом). Критики начала двадцатого века говорят о засилье порнографии в литературе, обрушиваясь на произведения М.П. Арцыбашева, А. П. Каменского, А. И. Куприна, Ф.К.Сологуба, но не обращают внимания на первопричину обостренного интереса к «проблеме пола» в философии и литературе рубежа веков: в столкновение духовного и «плотского» при определенной трактовке «материального» трансформируется столкновение духовного и материального²⁴.

Проблема материального и духовного и ранее была одной из ключевых, но к концу девятнадцатого века она приобретает особое звучание. Бурное развитие «материального» мира привело к тому, что он стал выступать в качестве самостоятельной силы, отдельной от человека. У романтиков столкновение духовного и материального рассматривалось как проблема нравственная, решение которой целиком во власти человека. Отдавая предпочтение деньгам, успеху, славе художник сам пренебрегает творчеством, ему, собственно, ничто не мешает сохранить главенство духовного. Во второй половине девятнадцатого века все чаще появляются произведения, в которых человек уже не в силах противостоять миру материального; разрыв духовного и

²⁴ Келдыш В.А. Русская литература рубежа веков как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890— начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 13 - 68.

материального превращается во внешнюю по отношению к человеку проблему, где он как носитель духовного противостоит материальному миру²⁵.

Именно столкновение духовного и материального в качестве «внутреннего» и «внешнего» теперь находится в центре внимания писателей. В зависимости от того, как решается эта проблема, можно выделить три группы произведений. В первой из них констатируется невозможность противостояния материальному, обреченность человека в столкновении с окружающим его материальным миром; эти произведения отличаются пессимизмом, сознанием «конца века». Во второй духовное пытается противостоять материальному, иногда успешно, иногда нет – во всяком случае, здесь утверждается необходимость и возможность противодействия торжеству материального; наконец, третью группу составляют те произведения, в которых делается попытка «снять» неизбежность противостояния, найти в материальном духовное, придать духовность материальному.

Спор о герое нашел свое отражение в опубликованной в 1913 г. статье «Жизнь и литература: О “Я” и “Что-то”» Антона Крайнего (З. Н. Гиппиус). По мнению З. Н. Гиппиус, столкновение личности и коллектива является ключевым в литературе: «Один из вечных, так называемых “проклятых” вопросов – разумеется, вопрос о личности. О личности и коллективе, о их взаимоотношении. Стремясь к таинственному синтезу, они постоянно сближаются, но сближение оканчивается ничем: или коллектив съедает личность и остается один, или, наоборот, личность уничтожает коллектив и тоже остается одна»²⁶. В русской литературе последних десятилетий есть «все оттенки и степени уклона именно к личности, – все формы индивидуализма, вся лестница самоутверждения – до последней ступени, на которой единая

²⁵ См. об этом: Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010.

²⁶ Гиппиус З. Жизнь и литература: О “Я” и “Что-то”// Новая Жизнь. 1913. № 2. Февр. Ст. 162, 163.

личность уже съедает себя сама»²⁷. Гиппиус пишет о том, что на смену декадентам 1890-х гг. пришли «писатели-описатели», в произведениях которых от человека остались только глаза, которыми они видят существующее «Что-то», и рука, которой описывается это видимое.

Литература прошла за последние годы несколько ступеней развития. Гиппиус выделяет следующие фазы: есть Я; есть главным образом Я; есть только Я и, наконец, есть Что-то. Последняя стадия – уже не ступенька, а «срыв, самосъедание личности»²⁸. В настоящее время, полагает Гиппиус, Я – уже «едва чувствую»: «есть ли, нет ли – неизвестно, да и мало интересно». Из художественных произведений исчез герой; личность полностью растворилось в этом «Что-то», человек потерялся, остались только глаза, способные что-то видеть. Незачем уже удивляться «безпозиционности» модернистов: «Я» может еще занять какую-нибудь позицию. Но если есть одно «Что-то» – причем позиции? «Что-то» – решительно везде. Все для него – позиция.

Появление статьи Гиппиус продиктовано прежде всего желанием определить место человека в мире, «найти “себя”»; Гиппиус отвергает позицию наблюдателя, настаивая на необходимость возвращения к изображению героя активного, личности: «...современная литература потеряла или теряет “Я”; в ней тонет писатель, тонет человек. <...> Слишком много спокойной эстетики в литературе, спокойной анти-эстетики в жизни. Довольно мы сидели “по ту сторону добра и зла”, где все цветы равно прекрасны и все кошки одинаково серы. Не “Что-то” и глаза, – нам нужна мысль, нужно сердце, ненависть, любовь, путь, движение, борьба, мы хотим решать, что вот это “хорошо”, а это “дурно”, знать (пусть ошибаться), куда идти, что делать, как жить. Повторяясь – ничто, в сущности, не повторяется. Из каждой новой схватки, столкновения “Я” с “Они” – выходит на мгновение несовершенное, но всегда новое “Мы”.

²⁷ Там же. С.163.

²⁸ Там же. С.164.

Литература верна жизни. И, как жизнь, она стоит накануне перелома. Слишком это ясно»²⁹.

Перелом, которого ждали почти все (по-разному, естественно, его представляя), виделся не как естественный шаг вперед, а как единственная возможность спасения цивилизации, зашедшей в тупик, исчерпавшей себя, достигшей своего предела – предела, который, возможно, был ее высшей точкой развития, но воспринимался при этом как низшая точка падения. Об этом говорили названия книг европейских философов – «Вырождение» М. Нордау, изданное в русском переводе впервые в 1894 г., «Закат Европы» О. Шпенглера. В России о «духовном кризисе европейского человечества» писал С. Н. Булгаков, о «кризисе искусства» – Н. Бердяев.

Перемены, характеризующие литературу и общественное сознание начала двадцатого века, во многом сродни тем, что наблюдались в европейской литературе и общественной мысли на рубеже восемнадцатого – девятнадцатого веков. Речь, естественно, идет прежде всего о сходстве типологическом, хотя можно говорить и о конкретных аналогиях.

В конце восемнадцатого века более чем полтора столетия утверждавшаяся гармония обернулась хаосом Великой французской революции – хаосом во имя утверждения новой гармонии; в начале двадцатого века рухнули три империи, пытавшиеся сохранить прежние принципы гармонии человека, церкви и государства. Революционные перемены сопровождались мировыми войнами – наполеоновскими походами и Первой мировой войной. И в конце восемнадцатого века, и в конце века девятнадцатого мы сталкиваемся с кризисными явлениями в общественном сознании, но сто лет построения эгалитарного общества не прошли даром: разочарование в существовавшей ранее господствующей системе мировосприятия коснулось – так или иначе – гораздо большего количества людей.

²⁹Там же. С.169, 173

Кризис рубежа веков – прежде всего кризис философского сознания, столкнувшегося с такими явлениями действительности, которые не укладывались в рамки ранее выработанных моделей мироздания. Конец девятнадцатого – начало двадцатого века – эпоха тотальной «переоценки ценностей» в философии, время, когда сомнению подвергалось все, что еще недавно служило основой философского восприятия мира, – вплоть до существования «внешнего мира» и существования «сознания» как таковых.³⁰ Показательны в этом отношении названия сборников и отдельных статей, опубликованных в рамках серии «Новые идеи в философии», неперiodического издания, выходившего под редакцией Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова в петербургском издательстве «Образование», – «Существует ли внешний мир?»³¹ и «Существует ли “сознание”?»³².

Реализм, построенный на «реалиях», постепенно начинает сдавать свои позиции, поскольку из человеческого сознания «реалии» вытесняются «мнимостями» и «сущностями». «Реалия» перестает иметь значение, поскольку она ничего не значит, ничего не отражает и не выражает. В лучшем случае она – знак, в худшем – просто «пустое место». «И все же слово-символ у писателей реалистов было отодвинуто на задний план художественным словом», – пишут З. Г. Минц и Ю. М. Лотман, указывая, это слово называло реальные явления действительности, их признаки и отношения, предметы», а «новое искусство» «стремилось сказать новое слово», поэтому оно «опять обратилось к символам», меняя их функцию.³³

³⁰ Исупов К.Г. Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890— начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 69-130.

³¹ Новые идеи в философии: Непериод. изд., выходящее под ред. Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова. Сб. 6. Существует ли внешний мир? СПб., 1913.

³² Название статьи У. Джемса в кн.: Новые идеи в философии: Непериод. изд., выходящее под ред. Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова. Сб. 4. Что такое психология? СПб., 1913.

³³ Минц З. Г. (Совместно с Ю.М. Лотманом). Модернизм в искусстве и модернист в жизни. Символ // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб: «Искусство-СПб.», 2004. С. 393.

Эпоха модерна вызвала к жизни новый тип художественного мышления, который получил в современной теоретической науке определение неклассического³⁴.

Возникнув в переходное, кризисное время рубежа веков, модерн выразил многие противоречия эпохи, так и не реализовав стремление к синтезу, не найдя совмещения противоположных, часто взаимоисключающих тенденций. Породив узнаваемый стиль в пластических искусствах, модерн в то же время наложил отпечаток на художественный язык литературы, существенно повлиял на образный ряд и поэтику. Мировоззренческая составляющая модерна подразумевает кризис позитивизма, связанный с исчерпанностью идей детерминизма и выразившийся в смене картины мира (символизация и мифологизация, приоритет интуитивно-чувственного познания).

Из эстетических принципов модерна для нас особенно важны следующие: стремление к новой художественной целостности (совмещение нескольких приемов и способов изображения), тяготение к условности, ориентация на равноправие всех видов искусств³⁵.

Большую роль для самосознания писателей играла ситуация модерна как проекта развития культуры.³⁶ Н.Ю. Грякалова анализирует модерн в русской литературе как логику становления новых форм субъективности и письма в рамках модернистского проекта. Большой интерес представляет глава ее монографии «Натурализм versus символизм, поэтика инновации», где рассматривается искусство модерна и декаданса как «стремление к

³⁴ Тюпа В.И. За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конференции «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX-XX веков. Россия, Австрия, Швейцария. М.: РГГУ, 2004. С. 354.

³⁵ Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 117-124.

³⁶ См.: Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография-рефлексия-письмо СПб.: «Дмитрий Буланин», 2008.

бесконечному познанию и дерзостному порыву». ³⁷ Она пишет: «Человек модернизма формируется в историческом контексте, отмеченном достижениями психологии и психиатрии в изучении сновидений, гипноза, «природы страстей», памяти, воображения», «происходит открытие бессознательного, что выносит на поверхность – обнажает – «потаенное»: аффекты, инстинкты, сексуальную жизнь человека», «все эти факты развития научного знания важны для понимания психоидеологии эпохи и специфики возникающих и циркулирующих в ней художественных форм»³⁸.

Глубокий анализ картины мира Л.А. Андреева дан в книге Г.Н. Боевой «Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна», где исследовательница обобщила опыт изучения прозы и драматургии писателя, показала влияние эпохи *fin de siècle* в контексте европейского модерна и жизнестроительные практики писателя как певца «ужасов» и «кошмаров» и одновременно предвестника футуристов.³⁹ Связь творчества писателя с русской классической литературой и переклички с европейским модернизмом и прежде всего с экспрессионистами показаны в книге Л.А. Иезуитовой⁴⁰.

Все эти мировоззренческие и эстетические устремления модерна нашли отражение в художественном опыте Андреева.

В целом, интенсивность изучения наследия Андреева сегодня свидетельствует о значимости фигуры этого автора для искусства Серебряного века, своим временем, к сожалению, недооценённой, а сегодня преодолевающей «лоскутность» множества научных версий и интерпретационно-исследовательских построений.

³⁷ Там же. С. 13.

³⁸ Там же. С. 13-14.

³⁹ Боева Г.Н. Творчество Л.Андреева и эпоха модерна. СПб.: ИД «Петрополис», 2016.-С. 59.

⁴⁰ Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 102.

В развенчание Андреева внесли свою лепту современники писателя, не только далёкие от литературного творчества, но и собраты по перу: М. Волошин, И. Бунин, отчасти К. Чуковский.

Решающую роль в «исключении» Андреева из литературного контекста сыграла острая идеологическая борьба 20–30-х годов, лидерство в которой захватила марксистская критика, обвинившая писателя в пренебрежении интересов «сознательного революционного класса» (А. Луначарский). Об этом пишут современные исследователи.

Например, оценивая литературную репутацию Л. Андреева, Г.Н. Боева замечает, что в отличие от понятий «толстовщина» и «достоевщина», «леонидандреевщина» обозначает не только психологическую и мировоззренческую особенности творчества писателя, но и стилевое своеобразие его прозы / драматургии⁴¹.

Другой существенной причиной недооценённости Андреева, как нигистранно, послужила принципиальная особость художника.

Типологическая близость двум полюсам русской классической прозы – уравновешенному Толстому и надрывному Достоевскому⁴², новаторство в духе западноевропейского искусства и оригинальные тенденции, предвосхитившие развитие новейшей эстетики и поэтики, обусловили своеобразную «промежуточность» позиции литератора между разнородными идеологически-художественными направлениями эпохи и прежде всего между реалистами и символистами.

Символисты, высоко оценивая творчество писателя, писали о непостижимости его творческого дара и об антропологической проблематике

⁴¹ Об этом в статье: Боева Г.Н. К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидоандреевщина» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 17-30.

⁴² Святополк-Мирский Д. П. Леонид Андреев / Д. П. Мирский / / Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. – London: OverseasInterchangeLtd, 1992. С. 609.

как ведущей в его прозе ⁴³ . Не случайно исследователи находят «предпостмодернистский комплекс» в его художественной манере, что свидетельствует об экспериментальных принципах его поэтики⁴⁴.

1.2. Истоки трагического мироощущения Л. Андреева и его концепция пантрагизма

Л. Андреев открыл в литературе абсолютно иной, новый мир, овеянный дыханием мятежных стихий, тревожных мыслей, философских раздумий, неутонимых творческих исканий. «Стилевая и жанровая полиморфность творчества Андреева, вечно находящегося в поиске новых способов выражения, но не пренебрегающего старыми, характеризует его как человека модерна...», - пишет Г.Н. Боева⁴⁵.

Проблема человека и властвующего над ним рока волновала всегда. Именно трагическое мирозерцание Л. Андреева стимулировало его интерес к вечным тайнам бытия, к истокам несовершенства жизни человека. И об этом писали еще его современники, например, Ю. Айхенвальд, указывая, что «Андреев набрел на мысль, что весь мир, в законченной целесообразности своих законов, поставленных на страже космического единства, — тюрьма, из которой нет для нас выхода, и что поэтому всякая тюрьма — мир, его наиболее гармоничное и последовательное воплощение»⁴⁶ .

⁴³ См. об этом: Титаренко С.Д. Творчество Леонида Андреева в зеркале символистской антропологии и философии искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 136-146.

⁴⁴ Московкина И.И. «Предпостмодернистский комплекс» в прозе и драматургии Леонида Андреева на фоне процессов в творчестве символистов 1910-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 72-81.

⁴⁵ Боева Г.Н. Творчество Л.Андреева и эпоха модерна. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. С. 7.

⁴⁶ Айхенвальд Ю. Леонид Андреев // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Берлин, 1923. С. 154.

А. Блок недаром считал главным мотивом творчества Андреева роковое, непреодолимое разобщение людей, бессильных в своем одиночестве понять не только других, но и собственную личность⁴⁷.

Ключевое значение обще антропологическая проблематика работ Андреева имела для идеологов русского символизма. Они брали за основу, прежде всего, религиозную традицию, о которой говорил В.С. Соловьев. Кроме того, они опирались и на кардинальную этику Ницше, а также многое брали из философии воли Шопенгауэра. Немаловажным для символистов имело также обнаружение примеров «обновленного» человека, борьбы и победы над радикально-антропологическими теориями времени⁴⁸.

Однако, в отличие от большинства символистов (как «старших», превратившихся в богоискателей, вроде Д. Мережковского и З. Гиппиус, так и «младших» – А. Блока, А. Белого, В. Иванова и др.), Андреев, несмотря на признание быстротечности человеческой жизни, ставящей под сомнение существование в этих мгновениях какого-либо смысла, все же продолжал настойчиво искать его здесь, на Земле, отвергая надежды на мир иной.

Кроме того, писатель был склонен остро воспринимать темные, трагические моменты жизни. В его творчестве нашли свое отражение темы неотвратимого рока, и хаоса, что было вызвано:

1) философией Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Э. Гартмана о природе человека. Они полагали, что человеческая сущность состоит из силы воли и эгоистических инстинктов;

⁴⁷ Радь Э.А., Гареева Ю.А. Философские искания в творчестве Л.Андреева: общая характеристика // В сборнике: Перспективы развития современного гуманитарного знания. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. отв.ред. Л.В. Климина. 2019. С. 254-261.

⁴⁸ См. об этом: Титаренко С.Д. Творчество Леонида Андреева в зеркале символистской антропологии и философии искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 136-146; Демидова С.А. «Правила добра»: экзистенциальная аксиология Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 90-100.

2) рассуждениями о трансцендентном зле, о неотвратимости, которые высказывали немецкие философы и прежде всего А. Шопенгауэр. Шопенгауэр в книге «История западного государства» развивал концепцию, в которой говорилось о хаотическом и нерациональном начале. Именно оно, по их мнению, являлось основой мироздания, от которого зависел человек;

3) влиянием эзотерической философии, трагическим пониманием мира автором.

В связи с этим Леонида Андреева считают философским писателем, на что указывают исследователи, потому что в его творчестве формируются идеи, близкие философии экзистенциализма от Кьеркегора до Хайдеггера и Камю⁴⁹.

Нельзя говорить о том, что пессимизм Андреева однозначен, ведь создавая свои творения, автор был устремлен к светлому идеалу. Ему нравился человек, он в него верил, пытался отыскать, в чем смысл жизни, единство противоположных основ мироздания. Свойственный его персонажам индивидуализмотображал ход становления индивидуалистического мировоззрения в начале прошлого столетия.

Символисты полагали, что галерея образов у Андреева представляла собой по большей части рисунок, в котором отображены виды «негативной антропологии». Это понятие появилось в работе Б.П. Вышеславцева «Вечное в российской философии». Он писал, что базой негативной антропологии следует считать непосредственно человека, суть которого невозможно понять до конца. Однако наше бытие не растворено в полном Ничто, ведь человек представляет собой как культурную, так и естественно-символическую сущность. Автор указывает (руководствуясь взглядами Г. Нисского), что схожесть человека с Богом необъяснима, поскольку в человеке можно найти «оттиск неприступной

⁴⁹ См. об этом: Плешков А.А. Тропами экзистенциализма: Леонид Андреев как философский писатель// Вопросы философии. 2012. № 9. С. 109-119; Гусева Т.К. Гармония и хаос: концепция экзистенциального человека Леонида Андреева //Вестник Московского гуманитарного университета им. М. Шолохова. Филологические науки. 2012. № 2. С. 14-26.

природы». Его суть не может быть объяснена, как не может быть объяснена суть Творца. Вышеславцев считал, что в этом состоит антропологическая загадка человечества.⁵⁰

Вопреки тому факту, что основное внимание Андреева сосредоточено на философских концепциях индивидуалистической направленности, невозможно поставить под сомнение близость творчества писателя к философии экзистенциализма.

В.В. Заманская полагала, что именно Андреев основатель экзистенциальной направленности в российской литературе⁵¹. О творческом подходе писателя филолог отзывается как о психологическом экзистенциализме.

Точками соприкосновения экзистенциальной философии и творческого вклада автора являются следующие основополагающие аспекты: действующие лица произведений с самого начала обречены на абсолютную изолированность, а ощущение одиночества в толпе только возрастает (к примеру, рассказы «Проклятие зверя», «Город» целиком посвящаются такой тематике); писатель умышленно помещает героев в кризисные ситуации (когда персонаж оказывается на грани жизни и смерти, нравственности и рациональности, бессознательного и сознательного), благодаря которым должно выявляться их глубинное «я»⁵².

Катастрофизм и «фантастичность» социальной действительности начала века, границы непознанного и иррационального, «рокового» и свободного в объективном мире и субъективном мире человека – целый комплекс «андреевских» вопросов породил в его творчестве многообразные виды гротеска, реалистические символизации, экспрессионистской плакатности и

⁵⁰ Вышеславцев Б.П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. С. 57.

⁵¹ Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в. : Диалоги на границах столетий. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 59.

⁵² Там же. С. 63.

ловкости, - все те новые формы, которые он вводил как необходимые и органические в творчество и которые, по мнению Андреева, были способом расширения границ реализма, содействовали его обогащению.

Вот почему с середины 1900-х годов Андреев определяет собственный творческий метод словами-терминами: неореализм, ретушированный или фантастический реализм, реализм универсального психологизма (панпсихизма)»⁵³.

Противоречивость Андреева, нервность и неровность его почерка, отсутствие этической и эстетической целостности отмечали едва ли не все исследователи, но далеко не все обратили внимание на то, как трудно, с какими натяжками разделяется его творчество на определенные периоды – значительно более сложно, чем у его современников.

Об одной из причин этого «сопротивления материала» писал М. Горький: «Леонид Андреев странно и мучительно для себя раскалывался надвое: на одной и той же неделе он мог петь миру – «Осанна»! и провозглашать ему – «Анафема»! ... в обоих случаях он чувствовал одинаково искренно». Эта двойственность особенно отчетливо выразилась, как представляется, именно в драматургии, включающей 28 пьес, написанных Андреевым с 1905 по 1916 год, в период бурных политических событий, резкой смены общественных настроений, поиска интеллигенцией своего места в мире, сдвинувшемся с привычных координат. Именно в этот период и сложилась доминанта личности писателя, определившая характер его творческих поисков, - двойственность, осложненная фатально – трагическим мировосприятием»⁵⁴.

«В 1910-е годы Андреев поставил перед собой задачу создать репертуар для нового театра, настоящего и будущего. В «Письмах о театре» он дал ему

⁵³ Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева. Опыт анализа драмы «панпсихе» // Андреевский сборник. Исследования и материалы. Курск, 1975 - С. 67-68.

⁵⁴ Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. - С.192.

название театра «панпсихе». Выработывая принципы новейшей драматургии, Андреев отталкивался от собственного драматургического опыта. Он не хотел повторять им созданный условный («нео-реалистический», по его выражению) театр, который конструировался на основе господства в нем воли автора-режиссера и в котором действовали манекены, оголенные «идеи-сущности». Здесь, говоря словами драматурга, была «упразднена натуралистическая видимость», но «сохранены строго реалистические основы», то есть правда жизни воссоздавалась с помощью нарочито выделенных приемов театральной условности. В наиболее законченном виде стилизованный театр Андреева представляли «Жизнь Человека», «Царь-голод», «Анатэма». Близко примыкал к нему «Океан» и «Черные маски» с тем отличием, что характеры-схемы были заменены в них характерами-символами⁵⁵. Принципы этого театра Андреева были использованы в лирико-сатирическом театре Маяковского и в эпическом театре Брехта.⁵⁶

Андреев не мог остановиться и на открытиях, сделанных им при создании общественно-бытовых драм, названных им пьесами «ретушированного реализма» («К звездам», «Савва», «Не убий» и др.). Здесь, как писал драматург, он довел характеры «до крайности, почти до шаржа или карикатуры», резко сгустил краски, так что зрелище не производило впечатления жизненного действия в его натуральную величину, но благодаря «грубости красок, нарочитости шаржа, грима лиц и декораций» должно было вызвать ощущение «фантаσμαгии», иногда призрачной, иногда кровавой, иногда торжественной.

⁵⁵ См.: Борзова Н.А., Уфунюкова Е.А. Новый драматический театр Леонида Андреева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1-5. С. 1213-1218.

⁵⁶ См. об этом: Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева. Опыт анализа драмы «панпсихе» // Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С.236.

На смену этим двум направлениям драматургии Андреева в 10-е годы пришло третье («панпсих»), которое, как и прежде, было рождено стремлением писателя модернизировать театр, перевести его на язык современного сознания и современной театральности. Андреев сохранил многие из прежних, принципиально важных своих находок и общую направленность поисков, которые шли в русле современных исканий новой формы вообще»⁵⁷.

Термин «панпсихизм» Леонид Андреев позаимствовал из философии. С греческого «pan» — все, «psyche» — душа. К примеру, вот какое определение этого термина дает в своем философском словаре И.Т. Фролов: «Панпсихизм — идеалистическое воззрение, по которому вся природа обладает одушевленностью, психикой, философское воспроизведение анимизма. Открытыми приверженцами этого воззрения являются многие современные философы-идеалисты (персоналисты, Уайтхед, критический реалист Ч. Стронг, основатель аналитической психологии К. Г. Юнг и др.)»⁵⁸.

Максим Горький считал, что андреевский панпсихизм берет свое начало из «Философии бессознательного» Э.Гартмана, работы А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», а также идей русского философа А.А. Козлова.

«Андреев искренне считал себя верным учеником Чехова», — признавался он в своем письме Вл. Немировичу-Данченко, добавляя, что «Чехов не любил моих рассказов и, наверно, ненавидел бы мои драмы — и все-таки я его продолжатель ... поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра»⁵⁹.

⁵⁷ Михеичева Е.А. «О психологизме Леонида Андреева»: М., МПУ, 1994. С.96 –98.

⁵⁸Московкина И.И. Между “PRO” и “CONTRA”: координаты художественного мира Леонида Андреева. [Электронный ресурс] URL: http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/Andreev_Moskovkina.pdf

⁵⁹ Муратова К.Д. Театр Леонида Андреева // История русской драматургии к.ХІХ - н.ХХ вв.:М. -Л., 1974. С.343.

Сам Андреев писал: «Если часто у Толстого одушевлено только тело человека, если Достоевский исключительно предан самой душе, то Чехов одушевил все, чего касался глазом»⁶⁰.

«Процесс формирования панпсихических идей в прозе и драматургии Андреева происходил уже в 90-е – 900-е гг. Однако в пьесах 10-х гг. драматург выработал и реализовал свою панпсихическую теорию осознанно в таких пьесах, как «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын» (ранние панпсихические пьесы); «Тот, кто получает пощечины», «Собачий вальс» (панпсихические пьесы завершающего по развитию периода).

Таким образом, среди поисков нового философского содержания драмы возникло новое явление, истоки которого Леонид Андреев усмотрел в творчестве Толстого и Достоевского, полное выражение которого он нашел в пьесах Чехова. В своей драматургии 10-х гг. он пытался создать театр панпсихических драм, куда вошло 12 пьес»⁶¹.

Андреев глубокого изучает личность, при этом раскрывая не только разум человека, но и инстинкты, которые находятся за гранью сознательного. В представленной концепции человека сосуществуют сознательное и бессознательное. Оно, соединение которых открывает всю сущность человеческой души.⁶²

Особая символика, используемая писателем, помогала ему сочетать разные грани мира, вечное и мимолетное, божественное и мирское. Всю суть своего творчества Андреев видел в постижении бездонной человеческой души, которая связывает в себе прекрасное и ужасное. Написанные «Рассказ о Сергее Петровиче», «Бездна», «Мысль» вывели автора на новый уровень, явились

⁶⁰ Проза. Публицистика / Сост., авт. предисл., коммент., справ. и метод. материалов П. В. Басинский. М.: АСТ: Олимп, 1997. С.565.

⁶¹ Проц Д.Е. «Обобщенный» герой как всепроникающее явление в пьесах Леонида Андреева. Электронный ресурс: <http://sigman.ru/43.html> (дата обращения 14.03.2021).

⁶² См. об этом: Боева Г.Н. Певец «ужасов» и «кошмаров» // Боева Г.Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. С. 196-217.

переходом к созданию символических образов, а также вели его от частных проблем к глобальным.

Соединяя в своем творчестве реалистические и метафорические способы отражения действительности, писатель философски осмысляет человеческое существование. В произведениях «Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искарот», «Рассказ о семи повешенных» писатель раскрывает ужас человека перед лицом Небытия и Ничто, показывает картину абсурдного мира, в котором правит Рок и Безумие.

Покинутый Богом, познавший абсурдность своего существования человек обречен на жизнь, полную страдания и страха. Бунт личности против установленных рамок, против Судьбы и Бога в конечном итоге приводит лишь к большим страданиям, которые, достигая своего апогея, заканчиваются неизбежной смертью.⁶³

Являясь стихийной силой, выраженной в элементах живой природы, именно Рок доминирует в человеческой жизни. Андреев показывает, что своими силами герои не в состоянии понять сложившуюся ситуацию, а потому именно смерть является единственным способом освобождения от жизненных кошмар. И все же существенная отличительная особенность творчества Андреева по сравнению с последователями экзистенциального учения – это отказ покориться беспощадной, жесточайшей судьбе, потребность в утверждении личной персоны в противостоянии мировой несправедливости. Такой тезис подтверждает Р.С. Спивак, обоснованно акцентируя внимание на

⁶³Роле С. Страх в творчестве Леонида Андреева // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Нора Букс и Франсис Конт. М.: Русский институт: «Европа», 2005. С. 168–171; Петрушкова Е.С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 3 (19). С. 90–98; Боева Г.Н. Поэтика ужаса в творчестве Л.Андреева: рецептивный аспект // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 3(2). С. 66-70. Интересны также публикации современников: Лекция П. С. Когана «Леонид Андреев и ужас жизни» 6 марта 1909 г. в Политехническом музее в Москве // Русское слово. 1909. 7 марта (№ 54). С. 5; Делич В. Творчество ужаса: (Леонид Андреев. «Рассказ о семи повешенных») // Астраханский листок. 1908. 1 авг. (№ 167). С. 3.

синкретической направленности экзистенциализма писателя: «...экзистенциальное сознание присуще Л. Андрееву в особом варианте: метафизический ужас выступает в синтезе с верой в житнетворческие возможности личности.»⁶⁴.

С нашей точки зрения, в целом творческую идею автора невозможно интерпретировать лишь посредством экзистенциальных представлений: исключительная роль в развитии его литературных умений отводится традициям реализма в русской литературе (к примеру, Ф.М. Достоевского, В.М. Гаршина, А.П. Чехова и Л.Н. Толстого, индивидуалистским подходам Шопенгауэра, Ницше, которые пользовались невероятной популярностью на рубеже столетий. Несмотря на это, понятие ужаса, которое в произведениях Андреева постепенно приобрело масштабный характер, близко экзистенциальным философским мотивам.

Для писателя присуще осознание страха с точки зрения Ничто, незаменимого спутника Небытия, в результате контакта с которым трепещет все существо человека. Перед лицом Ничто более не действуют ни правила, ни законы, наложенные на мораль правом и религией, в результате чего индивид остается наедине с персональной экзистенцией.

Именно поэтому у автора чувство страха отличается безграничным характером, а истинный облик индивида может выражаться в весьма противоречивых, непредвиденных, с позиции традиционных нравственных принципов, обстоятельствах. Иначе говоря, представление о страхе писателя, его вписанность в единую художественную концепцию значительно сближает Андреева с философскими экзистенциальными учениями.

Понятие бытия, которое рассматривается с точки зрения бесконечного напрасного круговорота рождения и смерти, над которым господствует безликая бесконечность, невозможность даже сильных индивидов изменить

⁶⁴ Спивак Р.С. Русская литература конца XIX – начала XX века. Художник и литературный процесс : учеб. пособие / Р.С. Спивак; Перм. гос. ун-т. Пермь, 2011. С. 84.

мироздание, обреченность на крах идеалов, человека, – именно благодаря таким аспектам Л.Н. Андреев по праву считается истинным носителем драматического мировосприятия. В значительной степени это объясняется исторической обстановкой на рубеже столетий: в результате революций, двух больших войн, научно-технического прогресса, принципиальных открытий в сфере философии, психологии, кардинально изменилось мироощущение индивида периода первой половины XX-го столетия.

По причине трагичности восприятия жизни человека автор вынужденно обратился к таким вопросам, в числе которых на передний план выступает проблема смысла человеческой жизни, смерти, определяемая как терминальный, обесценивающий жизнь акт экзистенциализма.

Л.Н. Андреев постоянно искал ответы на вечные вопросы бытия, пытался найти универсальные ответы. Он отмечал, что его революционность не связана с политикой, а проявляется в сфере мысли, духа, и поэтому он не соглашался с обвинением в индифферентности. Писатель пытался ответить на вечные вопросы, отказывая герою в многосторонности, лишая его социальных, индивидуальных черт. Предметом его внимания становится человек вообще, всякий человек. Л. Андреев в большей мере обращается не столько к социально-историческим проблемам, сколько к общечеловеческим.

Смысл существования, человеческий разум и его возможности, граница между жизнью и смертью, тайна смерти – все это волновало писателя, который совершил восхождение к славе в начале века, но все же остался при этом бесконечно одиноким, а позднее предался забвению.

Его своеобразие, как правило, определяется отношением к народной мудрости, в первую очередь, к Библии, и к формам народного искусства – к «лубку»: изобразительному, книжному, театральному. Любое произведение писателя являло собой синтез жгучесовременного и вечного. Созданная им жанровая структура вбирала в себя «память» архаических жанров и в то же

время оказывалась качественно новой. Этюды по социальной психологии и композиции на темы философских переживаний художник отливал в формы сказок, легенд, мистерий, притч, преобразуя их изнутри, пересоздавая заново. Более всего Андреев любил обращаться к жанрам, сюжетам, образам народной культуры и Библии, посредством их «перелицовки»⁶⁵.

В ранних рассказах писатель поднимал проблемы демократизма, гуманизма, он продолжал реалистические литературные традиции, которые опирались на творчество Диккенса, Достоевского. Психология героя в этих рассказах раскрывается через случай повседневной жизни. Стержнем, образующим сюжетную линию произведения, оказывается трогательная пасхальная или рождественская история, которая способствует выявлению человеческого, естественного начала в одних и бесчеловечного - в других. Носителями нравственного начала выступают «униженные и оскорбленные»: дети, погруженные в нищету безрадостной городской жизни («Петька на даче», «Алеша-дурачок»), несчастные страдающие люди наподобие работающего крестьянина Костылина («В Сабурове»), машиниста мельницы Алексея Степановича («На реке»), старого кузнеца Меркулова («Весенние обещания»).

Рядом с ними в качестве героев мы наблюдаем загубленные жизнью, но не до конца утратившие живой огонь души пьяницы, босьяки, воры, проститутки, даже полицейские и жандармы («Баргамот и Гараська», «Буяниха», «На станции»). Условием их человечности оказывается непричастность к механизму социального насилия, отчужденность от правил несправедливого общественного устройства.

Тем не менее, рассказы, написанные в реалистической традиции, не заняли значительное место в трагедийном творчестве писателя. Устремленный к общефилософской проблематике, Л. Андреев по складу своей художественной индивидуальности не был склонен расширять запас

⁶⁵ Плешков А.А. Тропами экзистенциализма: Леонид Андреев как философский писатель // Вопросы философии. 2012. № 9. С. 109-119.

жизненных наблюдений, а всецело опирался на интуицию, которая была у него особенно тонкой и острой. Характерно, что даже в ранних реально-бытовых рассказах пробивает себе дорогу тяготение автора к разработке коренных проблем человеческого духа, стремление сквозь повседневность увидеть ее скрытую от внешнего взгляда сущность.

Большое значение в творчестве Андреева имеют философско-психологические рассказы, повести, пьесы, где бытовое содержание отходит на второй план, где интерес сосредоточивается на выявлении не частного случая, а общих закономерностей существования человека. Но и в живых конкретных картинах, и в философско-психологическом отвлечении Андреев стремился лишь к одной цели: найти противоречия социального бытия, общественного сознания, осветить глубинные вопросы философии жизни, от понимания которых зависело интеллектуальное развитие современного человека.

Трагическое мировидение писателя стимулировало его интерес к вечным тайнам бытия, к истокам несовершенства человека и его жизни. Противостояние одинокого человека толпе, абсолютно равнодушной к его переживаниям и страданиям - один из наиболее частых мотивов его творчества. Отчаяние приходит к героям Л. Андреева из-за того, что не может наладить отношения с окружающими людьми. Для других он остается посторонним, отчужденным.

Однако чувства одиночества и отчаяния Андреев видит не только как тяжелое психологическое бремя человека, но и как положительные импульсы: от сильнейшего потрясения происходит становление индивидуальности человека, что способствует «росту души»⁶⁶.

Хоть жизнь и казалась Л. Андрееву трагичной в ее основах, писатель был безусловным «фаталистом», однако проповедь покорного смирения перед всемогуществом рока его никогда не интересовала. Самые проницательные

⁶⁶ Демидова С.А. Соотношение философии и литературы в экзистенциальной прозе Леонида Андреева: историко-философский анализ // Преподаватель XXI век. 2007. № 4. С. 175.

современники Л. Андреева чувствовали в его неистовых «воплях» при виде человеческих страданий попытки разорвать «круг железного предначертания», установить индивидуальную волю человека в его трагическом единоборстве с безучастными, слепыми силами мироздания⁶⁷.

В выражении крупных и серьезных социально-философских тем, выдвинутых эпохой, Л. Андреев отказывался идти проторенными путями. И в прозе, и в драматургии он отстаивал свое право на эксперимент, на самостоятельный творческий поиск, имея в виду, что «для меня форма была и есть только граница содержания, им определяется, из него естественно вытекает»⁶⁸. Непоколебимый антагонист любой догмы, любых стремлений свести живое произведение искусства, миропонимание или метод писателя к схемам, к набору окостеневших формулировок, Андреев практически устанавливал идею свободного совмещения самых различных по своей природе эстетических взглядов.

В произведениях Леонида Андреева наряду с приемами традиционно-реалистического художественного письма применены различные виды гротеска, символизации, условно-метафорической образности, создана целая система средств глобального психологического анализа и другие оригинальные формы, позволившие ему выразительно воплощать свое представление русской социально-исторической действительности начала века, свои понимания о границах неизведанного и иррационального «рокового» и свободного в мире и человеке.

Таким образом, в формировании индивидуальности Андреева как художника, велика роль мировой и русской классики, а также прогрессивной демократической литературы второй половины XIX века. Л.Н. Толстой,

⁶⁷ Демидова С.А. Соотношение философии и литературы в экзистенциальной прозе Леонида Андреева: историко-философский анализ // Преподаватель XXI век. 2007. № 4. С. 176.

⁶⁸ Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. МГУ, 2000. С. 10-25.

Ф.М. Достоевский, В.М. Гаршин научили его постигать скрытые основы бытия, привили «больную» совесть и бесстрашную искренность.

У Андреева в рассказах герои в том либо ином виде встречаются со смертью (небытием). Благодаря этому одни способны возвыситься над самими собой как над индивидуальностью (Павел из работы «Весной», а также Василий Фивейский и т.п.), а другие смиряются перед напором воинственной мощи судьбы (Василий Каширин, большинство осмелившихся посмотреть в глаза Елеазару, восставшему из мертвых). Встреча со смертью, по большому счету – процесс, в ходе которого понимается Ничто. При этом человек навсегда изменяется, как и его понимание окружающей действительности. Существование индивида перемещается в сферу его сознания, где правит ужас – постоянный спутник человека, осознавшего неминуемость собственного возвращения в состояние небытия.

В процессе анализа прозы Леонида Андреева становится очевидным, что для воссоздания экзистенциального мировосприятия он выбирал жанр рассказа. Данный жанр позволяет писателю в полной мере отразить критические ситуации, попадая в которые человек оказывается на грани выбора между истиной и ложью, жизнью и смертью, Богом и Дьяволом.

Смещая акценты с внешних событий на внутренний мир героев, Андреев постигает человеческую душу, наполненную страхом перед жизнью и смертью. Оставленность Богом, Рок, пронизывающее Одиночество, Ужас и Безумие – вот составляющие жизни человека в абсурдном мире, представленном писателем. Лишь в редких случаях Андреев указывает своим героям путь спасения от одиночества и Пустоты.

Пытаясь постичь смысл жизни, открыть завесу перед Небытием, человек лишь усиливает свои страдания. Он смертен, его жизнь быстротечна, и смысл жизни не открывают ни наука, ни религия. Однако Леонид Андреев, несмотря

на абсурдность мира, продолжил поиск до конца жизненного и творческого пути.

1.3. Андреевская драматургия нового типа

В письмах о театре 1910-х годов Л. Н. Андреев подводит итог своим размышлениям о задачах театра XX века – «Нового театра». Во время перестройки театра, Андреев был мотивирован тем, что «в таком действии нет необходимости, поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний».⁶⁹

Еще в статье «Письма о Театре» Андреев провозгласил главной задачей искусства воплощение трагедии современного человека. Эта трагедия выражалась для него в «мучительной переоценке всех ценностей», драматическом разладе человека со всем миром и с самим собой, в изнурительной борьбе с обилием и разнообразием всяческих правд, каждая из которых выглядела по-своему правомерной, наконец, в безуспешных попытках найти какие-то новые нравственные и мировоззренческие координаты.⁷⁰

Между тем Андреев считал, что его миссия как драматурга в меняющейся современной жизни - способствовать созданию и развитию панпсихических пьес. Игра новой эры, которую он утверждал, была пьесой, которая могла бы выразить «все чувство сокрытия», а не «чувство разоблачения». Снижая эту необходимость, Андреев ввел в литературную теорию философский термин «панпсихизм». Панпсихизм –это теория, согласно

⁶⁹ Андреев Л.Н. Письма о театре // Андреев Л.Н. Собр. Соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1996. С.511.

⁷⁰ Чирва Ю. Н. Проблемы «Анатэмы»: по материалам театральных статей и рецензий 1909-1910-х годов / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 3. С. 84.

которой все вещи одушевлены, обладают жизнью и психикой; это относится и к миру в целом. Панпсихизм сформировался и развился в творчестве Андреева между 1890-1900-ми годами.

Максим Горький увидел истоки творческого мира Л. Андреева в произведении Артура Шопенгауэра: «Мир как воля и представление» и в «Философии бессознательного» Эдуарда Гартмана, а также в оригинальном переложении и трансформации их идей А. Козловым, который Андрееву, по-видимому, был также хорошо известен. «Неразрывная связь и единство субстанций, деятельностей, и содержания их, конечно, указывает на один и тот же источник бытия целого мира. Поэтому с точки зрения панпсихизма субстанции существуют не врознь, а составляют единую мировую систему, так как они связаны, посредствующею между ними, Высочайшею Субстанцию, которую эти субстанции представляют хотя бы в самой малой степени»⁷¹

Из каких только художественных предков не выводили творчество Леонида Андреева, в котором проницательные критики сразу же заметили философскую составляющую. Среди них такие писатели и философы, как В.С. Гаршин и А. Шопенгауэр, Л. Толстой и Н. Гартман, А. Чехов и Л. Шестов.

Большинство интерпретаций творчества Андреева, начиная с современной ему критики, так или иначе трактует его как феномен сложной эстетической природы, возникший на пересечении реализма и модернизма с акцентуацией того или иного начала или как явление «промежуточной природы», в своей «двуполюсности» красноречиво демонстрирующее «противоречивую целостность» «Серебряного века».

Общепризнано, что драматургия Леонида Андреева — новаторская попытка обновить театр «старых форм», отказавшись от натуралистической видимости, политической злободневности и бытового правдоподобия, — во многом предвосхитила театральные искания XX века. При этом продолжение

⁷¹ Козлов А.А. Свое слово // Философско-литературный сборник. № 5. СПб., 1898. С. 131.

андреевской традиции преображения быта в бытие, стремление в повторяющихся закономерностях жизни увидеть ее метафизическое просветление, усматривается, как правило, в новаторских тенденциях зарубежного театра: пьесах Ж. Кокто, Ж. Ануя, Э. Ионеско, Т. Уильямса и др.

На русской сцене примеры удачных театральных воплощений андреевских пьес редки. Это указывает на то, что режиссеры как при жизни писателя, так и в последующую эпоху предлагали не соответствующие их поэтике постановочные решения. Между тем размышления о будущем театра, разрабатываемая Андреевым теория новой драмы оказались чрезвычайно продуктивными для театрального контекста начала XX века.

Одним из авторов, которому оказались близки театральные открытия Л. Андреева, стал Евгений Замятин. При этом необходимо отметить, что схожесть размышлений и художественных поисков отнюдь не предполагала непосредственного влияния одного писателя на другого. Их объединяло глубинное «типологическое» родство.

Леонид Андреев и Евгений Замятин — представители разных поколений в русской литературе начала XX века, творческие искания которых шли в одном направлении. Они сумели почувствовать «нерв» своей эпохи — эпохи эсхатологических предчувствий, смены культурных парадигм, слома общественного устройства и традиционного сознания. Каждый из них по своему приходил к выводу, что только синтезирующее, интегрирующее начало, пришедшее на смену аналитическому, характерному для спокойных статических состояний, способно воссоздать картину катастрофического мира, потрясенного войнами и революциями.

Можно указать на сходство внутренних закономерностей и внешних обстоятельств, побудивших того и другого писателя обратиться к драматургии и театру. Оба писателя предпринимают свои первые драматургические опыты,

уже имея литературную известность. Начало драматургической деятельности Андреева приходится на годы Первой русской революции с ее открытой публицистичностью. Для Замятина почвой становится послеоктябрьская эпоха с ее яркой театральностью.

Для обоих обращение к театру не было случайным. В прозе того и другого читатели и критики отмечали сильное воздействие театральной эстетики. И. Анненский писал об Андрееве: «Сцена тоже избаловала его своими эффектами»; «...его замучили контуры, светотени, контрасты сгущения теней и беспокойные пятна»⁷². «Даже в прозе чувствуется очень сильное воздействие театра, настолько сцена «избаловала» его своими эффектами»⁷³, — почти теми же словами Б. Филиппов характеризовал Замятина. Оба они — личности «театральные», хорошо знавшие современный театр и размышлявшие над перспективами его развития.

Начало творческой деятельности Андреева прошло под знаком увлечения Московским художественным театром. С его достижениями писатель связывал свои драматургические опыты: «Не будь Художественного театра, я, вероятно, и не подумал бы писать пьесы», — писал он В. И. Немировичу-Данченко⁷⁴.

Уже в своих фельетонах 1900-х годов, посвященных Художественному театру, Андреев размышлял об основных категориях нового искусства — искусства синтетического, совмещающего разные жанры, стили, направления, и утверждал, что МХТ открыл дверь в область нового искусства. Замятин в разработке новой формы опирался на художественную практику «детища» Художественного театра — МХТ-2, поставившего на своей сцене его «Блоху».

⁷² Анненский И.Ф. Книга отражений. М., 1979. С. 11

⁷³ Филиппов Б. Вступительная статья // Замятин Е. Сочинения : в 4 т. Мюнхен, 1970-1988. Т. 2. С. 8.

⁷⁴ Андреев Л.Н. Письма Вл.И. Немировичу-Данченко. 1913 // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1971. Т. 28. № 266. С. 285-286.

Оба размышляли о реформировании драмы и — шире — современного театра. Опыт Леонида Андреева в создании нового театра, освобожденного от «невольной схоластики и мертвящей догмы», не мог пройти мимо сознания Замятина. Андреев — самый репертуарный драматург начала века, и Замятин, как человек театральный, безусловно, интересовался его пьесами.

Опубликованные письма писателя к жене свидетельствуют о внимании к постановкам андреевских пьес и на столичной, и на провинциальной сцене. Сообщая о том, что ему предложили билет на премьеру «Анфисы», состоявшуюся 10 октября 1909 года в Новом драматическом театре в Петербурге, он замечает: «...на «Анфису» и в частности на 1 представление мне пойти интересно»⁷⁵. В письме из Николаева, где молодой инженер работал на корабельных верфях, он сообщал: «Веду себя нынче в театр на “Не убий”»⁷⁶.

«Анфиса» и «Не убий» («Каинова печать») относятся к разряду андреевских драм «ретушированного реализма», которые сам писатель характеризовал так: «Оставаясь ненавистником чистого реализма, я сгустил краски, некоторые положения и характеры довел до крайности, почти дисгармонии или карикатуры, ввел изрядное количество «рож», даже черных масок»⁷⁷.

Параллели с драматургией «ретушированного реализма» можно найти в первых пьесах Замятина «Огни святого Доминика» и «Общество почетных звонарей». В них исследователи отмечали отсутствие полутонов, плакатную четкость интриги и образов, резкую, доходящую до карикатурной остроты

⁷⁵ Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / сост.: Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисловие и коммент. М. Ю. Любимовой. СПб., 1997. С. 57.

⁷⁶ Там же. С. 99.

⁷⁷ Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому: (1913-1917) / публ. и коммент. Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Т. ХУІІІ. Вып. 266. С. 27-301.

очерченность характеров, динамичность интриги, смешение жанров, использование приемов трагедии и мелодрамы.

Задумывая «реформировать драму», Андреев противопоставлял реалистическому театру «переживания» интеллектуальный театр «представления», задача которого - не воспроизведение действительности и воздействие на чувства зрителя, а претворение лишь мысли о жизни, апелляция к зрительскому интеллекту, — «чтобы зритель ни на одну минуту не забывал, что он стоит перед картиной, что он находится в театре, а перед ним актеры, изображающие то-то и то-то»⁷⁸.

Разрушение иллюзии живой жизни, по Андрееву, необходимо для создания театра отвлеченной мысли, в центре которого стояли бы бытийные проблемы, соответствующие эсхатологическому и апокалипсическому сознанию эпохи. «С внешней стороны — это стилизация, характеры, положения и обстановка должны быть приведены к основным своим идеям, упрощены и в то же время углублены, благодаря отсутствию мелочей и второстепенного. «... С внутренней стороны — это широкий синтез, обобщение целых полос жизни»⁷⁹.

Необходимость создания нового театра Андреев увязывал с появлением после революции 1905 года нового читателя и нового зрителя. По его мнению, это должна быть демократическая драма, простая и понятная, ориентирующаяся на устойчивые, традиционные народные формы — «не книжкой для народа, не нравоучением, а именно демократической в смысле универсальности»⁸⁰. В письме к В. И. Немировичу-Данченко (1908) он писал:

⁷⁸ Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода первой русской революции / вступ. ст., публ. и коммент. В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119. С. 378-393.

⁷⁹ Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода первой русской революции / вступ. ст., публ. и коммент. В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119. С. 378.

⁸⁰ Поляков С. В мире искусств: У Леонида Андреева // Русское слово. 1907. 5 окт. (№ 228).

«Моя задача в драме — демократизация искусства, то есть упрощение внешних приемов при сохранении внутренней идейной сложности»⁸¹.

Долгое время Андреев вынашивал мечту о создании собственного театра, независимого от буржуазной публики, экспериментаторского. Незадолго перед революцией эти мечты обрели реальность в планах создания народного театра. Летом 1916 года, обдумывая планы работы театрального отдела в газете «Русская воля», он писал В. И. Немировичу-Данченко, что его мало интересуют «мещанские буфы и миниатюры»⁸²

О необходимости нового театра для нового зрителя в том же русле размышлял в 20-е годы и Замятин. Перспективой театрального развития ему также представлялся народный театр. При этом он разграничивал понятия театр «для народа» - примитивизированный театр второго сорта, созданный «верхами» для «низов»; и «народный театр» как форма - «те своеобразные формы театра, какие в течение веков созданы самим народом, его — очень древней и крепкой культурой, это обрядовый, кукольный театр.

Таким образом, и Андреев, и Замятин сознательно обращаются к традициям народной культуры. Обращение к народной эстетике — общая тенденция художественной жизни начала XX века. Мотивы народных праздников, русской ярмарки, балагана нашли отражение в изобразительном искусстве (и в его тематике: «Балаганы» Б. Кустодиева, «Кукольный театр» С. Судейкина, и в живописных решениях произведений А. Бенуа, М. Ларионова, Н. Гончаровой, И. Сапунова, К. Петрова-Водкина, М. Шагала и др.).

Поэтика балаганных представлений, соединенная с традицией европейской карнавальной культуры, с итальянской комедией «Del'arte»,

⁸¹ Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому: (1913-1917) / публ. и коммент. Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Т. ХУІІІ. Вып. 266. С. 301.

⁸² Андреев Л.Н. Письма Вл.И. Немировичу-Данченко. 1913 // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1971. Т. 28. № 266. С. 285-286.

определила направленность режиссерских исканий В. Мейерхольда. А. Ремизов в своих «русальных действиях» пытался реконструировать содержание народной комедии и драмы. Но картины «миriskусников» — это, в первую очередь, стилизация. У Мейерхольда условность балаганного театра (знаменитые мейерхольдовские арапчата, открывавшие действие блоковского «Балаганчика») — не более чем прием, ставший своего рода «знаком» маскарадной эпохи, но не всегда оправданный содержанием. Ремизовские опыты Замятин считал кабинетной архаикой. Нужен народный театр как форма, — провозглашал он в статье «Народный театр» (1927) и его особенности определял так: «Истинно народный — это, конечно, театр не реалистический, а условный от начала до конца, это именно — игра, дающая полный простор фантазии, оправдывающая любые чудеса, неожиданные анахронизмы»⁸³

В 1913 году в своих «Письмах о театре» Андреев, размышляя о будущем этого вида искусства, произнес поистине пророческие слова. По его мнению, одним из возможных направлений развития театра, которое поможет ему выдержать конкуренцию с «чудом XX века» — кинематографом, — это включение в театральное действие зрителей, театрализация жизни — «театр распылится, уйдет в самую жизнь, как один из элементов ее».⁸⁴ «Развитие социальной жизни обещает и новую почву для нетеатральной игры: будут процессии, в которых играть будут массы; быть может, возродятся и мистерии; на некоторых новых началах, но с их непременно условием участия всеобщего в игре»⁸⁵.

«...Выступление на арену истории масс — чем будет отличаться в веках грядущих век настоящий — выведет театр игры из его тесного зрительного закоулка на свободную ширину улиц и площадей; и кто знает — не будут ли

⁸³ Замятин Е. Народный театр. [Электронный ресурс]: URL: <http://zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/zamyatin-kritika/narodnyj-teatr.htm> (Дата обращения 21.02.2021)

⁸⁴ Андреев Л.Н. Письма о театре // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1996. С. 511.

⁸⁵ Там же. С. 553.

писаться сценарии ... для таких представлений, в котором участником явится весь миллионный город»⁸⁶.

Андреев как бы провидел самое яркое явление общественной и культурной жизни послереволюционного Петрограда — грандиозные массовые театральные действия под открытым небом, приуроченные к первым октябрьским годовщинам, — тот самый театр «улиц и площадей», где театральными подмостками становились городские улицы, Дворцовая площадь и ступеньки Биржи.

Замятин был свидетелем этих зрелищ и в своей статье «Современный русский театр» (1931) называл их интересным опытом массового театра.

Оживление театральной жизни в первые послеоктябрьские годы шло в русле общих художественных исканий эпохи, и в глубинной своей основе она соотносилась с атмосферой времени. Театральность воспринималась как примета самой послереволюционной действительности. Для многих революция «была спектаклем, зрелищем», в котором пространство раздвинулось за счет хлынувших на площадь народных масс. «Голодная, босая революция нанизывает новое звено на общую цепь того площадного искусства, где количество становится качеством, цепь, уходящую в далекие века: средневековые мистерии, <...>, санкюлотские ритуалы французской революции»⁸⁷, — писал художник Ю. Анненков, принимавший действенное участие в оформлении и организации данных массовых зрелищ. Главный теоретик этих постановок (прежде всего — массовых инсценировок штурма Зимнего) и идей «народного театра».

Платон Керженцев обозначил цель массовых представлений так: «не играть для народной аудитории», а «помочь этой аудитории играть самой»⁸⁸. По его замыслу, народ должен был играть сам, без посредничества жрецов и

⁸⁶ Там же. С. 553.

⁸⁷ Анненков Ю. Повесть о пустяках. М.: Наука, 2001. С. 159.

⁸⁸ Керженцев П. Творческий театр. Путь социалистического театра. М., 1918. С. 61.

профессионалов, и представлять самого себя — как форму и главную тему. Образцом же служили фестивали времен Французской революции.

Атмосфера эпохи способствовала распространению мнений, что старый театр, дававший копию жизни, должен быть заменен массовым театральным действием, в котором театр сольется с жизнью, где исчезнут границы, отделяющие зрителя от артиста, а жизнь — от праздника.

Поиски по созданию нового народного театра, включавшего элементы площадного представления, лубка, балагана, вели разные художники.

Ю. Анненков выступал с идеей синтеза разных жанров и «циркизации» зрелища. С. Радлов мечтал проложить путь к всенародному театру революции, театру-стадиону, театру многотысячных толп с единством сцены и зрительного зала. А. Мгебров говорил о необходимости «героического театра», основанного на соборности и экстатическом действе. Ф. Степун видел будущее драматического искусства в монументальном театре трагического действия, призванном выразить катастрофичность эпохи, отказывающегося от бытовой изобразительности и «преображающего жизнь в подлинность духовного бытия»⁸⁹.

Н. Евреинов формулировал свою теорию «театральности», утверждая возможность пересоздания человека через культуру. Наконец, В.С. Мейерхольд, безусловно, главная фигура театральной послеоктябрьской жизни, создал свою теорию «Театрального Октября», где предложил пять пунктов новой системы режиссерского и актерского творчества: создание агитационного зрелища, спектакля-митинга, вовлекавшего в действие зрителей, установление единства сцены и зала, разрушение сценической коробки и рампы, опрокидывание условной «четвертой стены» бытового театра; упрощение и схематизацию оформления спектакля, отмену иллюзорной (правдоподобной) изобразительности, воспитание нового актера, играющего свое отношение к

⁸⁹ Степун Ф. Основные проблемы театра. Берлин, 1923. С. 9.

образу, не прячась за грим и костюм персонажа, создание образов спектакля как социальных масок, отражающих единство политических современных целей и игровых средств народного площадного театра.

Эти идеи наиболее последовательно воплотились в двух спектаклях Мейерхольда: «Мистерии-буфф» Маяковского, представленном в первую годовщину советской власти на арене цирка Чинизелли в Петрограде, и поставленной в московском театре «РСФСР-1» пьесе бельгийского драматурга Э. Верхарна «Зори» - пьесе о народном восстании, спектакле массового действия с вовлечением в него зрительного зала и импровизационным включением фактов злободневной политической жизни.

Так в эти годы актуализировался замысел Л. Андреева о создании народного театра с его демократической «архитектурой», доступными и трогательными всех приемами; получало реализацию его предвидение, что именно «низовые» жанры должны обновить высокое искусство драмы. «Театр теперь более, чем когда-либо, <...> нуждается в отходе от канонов старой драмы. Ему нужно так или иначе прикоснуться к народной комедии, к балагану, к примитиву. Крайности сходятся: лубок может оказаться источником новой “высокой комедии”»⁹⁰, - писал в 20-е годы Б. Эйхенбаум.

Леонид Андреев первым в своих драматургических опытах использовал эстетику лубка, ориентированного на зрелище, игру, подчиняющегося не реальным, но условным законам решения театрального пространства, движения и слова.⁹¹ Не случайно в ряде интервью он называл в качестве источника экспериментальной формы своей первой условно-символической драмы «Жизнь человека» театр Петрушки⁹².

⁹⁰ Эйхенбаум Б. Лесков и литературное «народничество» // «Блоха»: сб. статей. Л., 1927. С. 15.

⁹¹ См. об этом: Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и лубок // Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 332-347.

⁹² Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода первой русской революции / вступ. ст., публ. и коммент. В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119. С. 378-393.

Связь замысла андреевской драмы с эстетикой лубка была тут же отмечена современными критиками. В частности, А. Кугель писал: «В основание жизнеописания взято лубочное изображение. Вы, конечно, видели эти «народные картины», где вокруг небольшого текста, занимающего середину листа, расположены иллюстрации главнейших моментов жизни человека: рождение, детство, юношество, возмужалость, смерть»⁹³. Элементы лубочной эстетики обратили на себя внимание критики и в пьесе «Царь-Голод». «Драма Андреева дает как бы квинтэссенцию реальности. Здесь краски сгущены, линии утолщены, рисунку дана намеренная резкость, грубость и моментами нескрываемая карикатурность»⁹⁴, - констатировал А. Измайлов.

Л. А. Иезуитова, многосторонне исследовавшая тему «Андреев и лубок», так определяла его эстетические каноны, нашедшие отражение в творчестве писателя: банализация и упрощение материала, неприятие натуралистического правдоподобия, высокая степень художественной условности, раскованность творческого воображения. «Решающими установками лубка являются: со стороны содержания — создание сущностного, «идеального»; со стороны формы — театрализация: «лубок не <...> слушается, не смотрится, — он разыгрывается участниками — исполнителями и потребителями»⁹⁵.

Театральность происходящего в драматургии Андреева подчеркивалась подзаголовком: «представление» («Жизнь человека», «Царь-голод»), «трагическое представление» («Анатэма»). В «Царе-Голоде» писатель использует лубочный прием, обозначенный Ю. М. Лотманом как соотношение «темы и ее развертывания», когда вступительная авторская ремарка называет последующее действие: «Пролог. Царь Голод клянется в верности голодным»;

⁹³ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. 4 марта (№ 9).

⁹⁴ Неблагодарный читатель [Измайлов А. А.]. Литературные беседы: «Царь-Голод» Леонида Андреева // Слово. 1908. 21 марта. (№ 411).

⁹⁵ Иезуитова Л. Леонид Андреев и лубок // Иезуитова Л. Леонид Андреев и литература серебряного века. СПб., 2010. С. 332.

«Картина первая. Царь Голод призывает к бунту работающих»; «Картина вторая. Царь Голод призывает к бунту голодную чернь» и т. д.⁹⁶. Авторские ремарки - характеристики действия напоминают краткие подписи под лубочными картинками. В лубочном театре функцию подобных комментариев выполнял ведущий, сопровождавший своим голосом смену картинок. В «Жизни человека» эту роль играет «Некто в Сером», предваряющий каждое действие.

Он выполняет и функцию античного хора (что неоднократно указывалось в критике и литературоведении), и одновременно его можно уподобить балаганному «деду»-зазывале: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом»⁹⁷.

В лубочном театре действие было строго ограничено рамками условного пространства — ящика райка. У Андреева «представление», сменившее психологическую драму, заключено в обрамляющую рамку пролога и эпилога; действие перенесено в условную замкнутую среду. Так, в «Жизни человека» мистерия человеческой жизни разыгрывается в четырехугольном пространстве: «Подобие большой, правильно четырехугольной, совершенно пустой комнаты, не имеющей ни двери, ни окон. Все в ней серое, дымчатое, одноцветное: серые стены, серый потолок, серый пол. Из невидимого источника льется ровный, слабый свет - и он так же сер, однообразен, одноцветен, призрачен и не дает ни теней, ни светлых бликов. Неслышно отделяется от стены прильнувший к ней Некто в сером»⁹⁸. И далее повторяется «четырехугольная большая комната мрачного вида» - 4-я картина;

⁹⁶ Андреев Л. Н. Царь-Голод // Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 1990-1996. Т. 3. С. 229

⁹⁷ Андреев Л. Н. Полное собрание соч. и писем: в 23 т. М., 2012. Т. 5. С. 28.

⁹⁸ Андреев Л. Н. Жизнь человека // Андреев Л. Н. Полное собрание соч. и писем : в 23 т. М., 2012. Т. 5. С. 201.

«высокая, большая, четырехугольная комната с совершенно гладкими белыми стенами — 3-я картина; и т. д.).

Четкая ограниченность и замкнутость пространства, намеченная автором, в сценическом решении акцентировалась оформлением (серые холсты у Мейерхольда, образовывавшие «серое дымчатое, одноцветное пространство», черный бархат — у Станиславского), закрывавшим глубокие планы и превращавшим сцену в плоскость, на которой люди двигались, подобно марионеткам.

Андреев использовал и лубочные приемы создания образов: они схематизированы в своей функции воплощения «сущности»; появляются «хоровые» образы, голосом которых становится полилог, построенный по канонам раешного стиха: «речи» распределяются между несколькими персонажами, но все они характеризуются «замкнутостью» (замкнутые строки, составляющие реплику, начинаются и заканчиваются внутри реплики). Таков, например, полилог рабочих в «Царе-Голоде»:

- Мы задавлены машинами.
- Мы задыхаемся под их тяжестью.
- Железо давит.
- Гнет чугун.<.>
- О, какая безумная тяжесть⁹⁹.

Герои «переживания» уступают место масочным персонажам, взятым из мифопоэтического арсенала: «Царь-Голод», «Время-Звонарь», «Смерть», «Некто в сером» — судьба, «старухи» — под судьбинки» и т. д.; персонажи противопоставлены по принципу резкого контраста (друзья Человека — враги Человека).

Таким образом, Андреев в своих опытах создания условно-символической и неореалистической драмы ориентировался на русский лубок,

⁹⁹ Андреев Л. Н. Царь-Голод // Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 1990-1996. Т. 3. с.234-235.

средневековый «школьный театр» с его высокой ритмической организацией, статикой, схематизированностью движений и жестов актеров, локальностью цвета.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ПОЭТИКА И ФУНКЦИИ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАХ Л. АНДРЕЕВА

2.1. Идеино-концептуальные построения в пьесах Л.Н. Андреева как основа символизации

Как нам кажется, идейно-концептуальные построения в драмах Л. Андреева близки некоторым установкам философии А. Шопенгауэра, который писал: «Понятия образуют своеобразный, присущий только человеческому духу класс, отличный *toto genere* от рассмотренных до сих пор наглядных представлений. Поэтому мы никогда не можем достигнуть наглядного, совсем очевидного познания их сущности, -- наше знание о них только абстрактно и дискурсивно. <...> Очевидно, речь как предмет внешнего опыта есть не что иное, как совершенный телеграф, который передает произвольные знаки с величайшей быстротой и тончайшими оттенками. Что же означают эти знаки? Как происходит их истолкование? <...> Таким образом, язык, как и всякое другое явление, которое мы приписываем разуму, и как все, что отличает человека от животного, находит себе объяснение только в этом едином, простом источнике: в понятиях, в абстрактных, а не наглядных, в общих, а не индивидуальных, пространственно-временных представлениях. Только в отдельных случаях мы переходим от понятий к созерцанию и создаем себе образы фантазии: они для нас -- наглядные *представители понятий*, которым, однако, никогда не адекватны».¹⁰⁰

¹⁰⁰Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в пяти т. Т. 1./Пер. Ю.И. Айхенвальда под редакцией Ю.Н. Попова; Примеч. А. Л. Чанышева. М.:

В общепринятом понимании драма «Жизнь человека» - это интервал между двумя основными датами - рождением и смертью. Первую дату человек не осознает, так как еще не существует как личность, а вторую - так как уже не существует как человек. В промежутке человек переживает несколько главных событий своей биографии, являющихся вехами, позволяющими осознавать прожитые годы: женитьбу, рождение ребенка, смерть близких, выбор профессии, войну, катастрофу и т.п. Все эти события входят в область человеческих интересов.

Проблемы жизни, ее скоротечности, поиска человеком смысла бытия, а также неизбежность смерти – вечные философские проблемы. Каждый человек рано или поздно задумывается о конечности своего существования.

Мы рождаемся, живем и умираем, поэтому жизнь часто называют «подготовкой» к смерти. Вся логика человеческого отношения к смерти в истории культуры и философии шла по пути ее преодоления. Наиболее последовательно эта мысль была высказана Эпикуром, который заявил, что боязнь смерти бессмысленна: «Самое страшное из зол – смерть – не имеет к нам никакого отношения, так как, пока мы существуем, смерть еще отсутствует; когда же она приходит, мы уже не существуем»¹⁰¹. Но даже такие рациональные доводы вряд ли способны пробудить в человеке любовь к смерти, однако размышления в данном направлении могут помочь ему более мудро относиться к жизни.

По мнению русского философа 20 века, Н. А. Бердяева, «только факт смерти ставит в глубине вопрос о смысле жизни». Ученый считает, что жизнь

«Московский клуб», 1992. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml (Дата обращения 10.03.2021)

¹⁰¹ Ялом И. Д. Вглядываясь в солнце. Жизнь без страха смерти [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=179901&p1> (Дата обращения 10.02.2021)

наша «потому имеет смысл, что в мире есть смерть»¹⁰². Таким образом, жизнь и смерть являют собой две полярные, но при том неразрывно связанные категории: без одного не может быть другого, одно всегда стоит рядом с другим.

Концепция жизни как пути к смерти характерна для творчества Л. Андреева, что обусловлено личными мотивами писателя. Ему были присущи колебания, пессимизм, жажда истины и «всеотрицания» окружающей действительности, которая представлялась автору лишь цепью разочарований и страданий. На мировоззрение Л. Андреева оказали сильное влияние философские идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, что не могло не отразиться на мировосприятии автора и тем самым стимулировало в его сознании становление такого трагического мирозерцания и формирование представлений о мире как хаосе, в котором сильная личность должна выстоять перед ликом жестокого существования.

Интерес к концепту «Жизнь» продиктован общей направленностью творчества писателя, его болью о человеке, современнике, оказавшемся очевидцем ужасной, кровавой эпохи, события которой зачастую не укладывались в рамки обыденного восприятия действительности. Переосмысление привычных понятий, отношения к самой жизни сопрягалось у него с пристальным вниманием к внутренним переживаниям человека, к процессу внутренней жизни, по-своему «перерабатывающей» и отражающей внешние события.

Столкновение жизни и смерти – вот та оппозиция, которая становится отправной точкой и основным источником творчества Леонида Андреева. На почве размышлений о трагичности жизни, в которой каждый человек одинок («Вы замечали, как одинок всегда крик человека: все говорят, и их не

¹⁰² Бердяев Н. А. О назначении человека [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/o_naznachenii_cheloveka(Дата обращения 10.03.2021)

слышно...»¹⁰³), о жизни, представляющей собой череду мук и неизменно завершающуюся смертью, рождается пьеса «Жизнь человека», отражающая, как зеркало, писательскую и человеческую судьбу своего автора.

Жизнь, по Андрееву, циклична, поэтому стоит обратить особое внимание на композиционное построение пьесы, достаточно четко воплощающее представления автора о человеческом существовании.

«Жизнью Человека» начинается новый этап в творчестве писателя. Автор считал эту пьесу неореалистической, подчеркивая свой отход от реализма. «Жизнь человека» - первая пьеса «условного» театра Андреева, отразившая мировосприятие драматурга. Человек, неведомо откуда пришедший в мир, обречен на исчезновение, смерть.

Пьеса «Жизнь человека» является особой, потому что она начинает трилогию существования человека в мире, пространстве, в вечности. В пьесе вместо живых людей появляются условные персонажи (Некто в сером, Старушки, Гости, Человек, Жена человека, Враги и др.). Эта условность сродни эстетике экспрессионизма. В этом отношении Л. Андреев идет дальше символистов, то есть доводит степень условности и обобщения до крайности. «Условность в искусстве, - как пишет Ю. М. Лотман, - реализация в художественном творчестве способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами».¹⁰⁴

Пьеса состоит из пролога, который задает цель и настроение всего произведения: «Неслышно отделяется от стены прильнувший к ней Некто в

сером. На Нем широкий, бесформенный серый балахон, смутно обрисовывающий контуры большого тела; на голове Его такое же серое покрывало, густою тенью кроющее верхнюю часть лица. Глаз Его не видно. То,

¹⁰³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904—1907. — М.: Худож. лит., 1990. С.447.

¹⁰⁴ Лотман Ю.М. Условность в искусстве // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб.», 1998. С. 374.

что видимо: скулы, нос, крутой подбородок, - крупно и тяжело, точно высечено из серого камня»¹⁰⁵. «Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом...», - пишет автор¹⁰⁶. Уже здесь он акцентирует внимание читателя на сером как принципиально темном цвете, который будет ведущим до самых последних строк «Жизни человека» и станет фоном для изображения всех фрагментов его бытия.

Сквозь мрак и тьму, получающие конкретное воплощение в предметах быта, интерьере, а также в образе ночи, смотрящей в окно, лишь изредка пробивается тусклый свет, который, в конечном итоге, также будет поглощен серостью земной юдоли.

За Прологом следуют пять картин, рисующих перед нами все этапы человеческой жизни: рождение (картина первая «Рождение человека и муки матери»), непосредственно жизнь, представляющую собой подобие замкнутого пространства, в котором заперт и обречен на страдания человек: «Подобие большой, правильно четырехугольной, совершенно пустой комнаты, не имеющей ни двери, ни окон. Все в ней серое, дымчатое, одноцветное: серые стены, серый потолок, серый пол. Из невидимого источника льется ровный, слабый свет – и он так же сер, однообразен, одноцветен, призрачен и не дает ни теней, ни светлых бликов»¹⁰⁷ (картина вторая «Любовь и бедность», картина третья «Бал у человека», картина четвертая «Несчастье человека»), и, наконец – смерть (картина пятая «Смерть человека»). Все перечисленное происходит по кругу, сменяясь одно за другим; неслучайно в первой картине в разговоре старух звучат такие реплики: «– Зачем они рожают? Это так больно. – А зачем они умирают? Это еще больнее.–Да. Рожают и умирают. – И вновь рожают»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Андреев Л. Н. Жизнь человека// Андреев Л.Н. Полное собрание соч. и писем : в 23 т. М., 2012. Т. 5. С. 201.

¹⁰⁶ Там же. С. 202.

¹⁰⁷ Там же. С. 202.

¹⁰⁸ Там же. С. 203.

Все пять фрагментов графически очерчены. Они сконструированы по одной и той же модели, вследствие чего лишены динамики и развития, в них человек предстает в конкретные ключевые моменты своей жизни. Единство сюжетной линии достигается за счет пролога, где Некто в сером формулирует основные принципы жизни человека, а в пяти последующих картинах на примере конкретной человеческой судьбы автор демонстрирует воплощение этих принципов. Еще одним связующим звеном, помогающим автору сложить все кусочки мозаики в единое целое, является сам Некто в сером, который на протяжении всей пьесы присутствует на сцене, держа в руках свечу, последовательно отмеряющую каждый этап жизненного пути. Так, в первой картине с рождением человека загорается и пламя свечи: «Почти одновременно с Его словами приносится крик ребенка, и вспыхивает свеча в Его руке. Высокая, она горит неуверенно и слабо, но постепенно огонь становится сильнее»¹⁰⁹.

Картина вторая демонстрирует мимолетный подъем человека и, хоть и мелькнувшее, но все же счастье, окрасившее его мрачную, серую жизнь, параллельно с чем разгорается и ярко пылает свеча: «Жена танцует, грациозная и стройная...И равнодушно смотрит Некто в сером, держа в окаменелой руке ярко пылающую свечу»¹¹⁰.

В третьей картине жизнь человека достигает кульминационной точки (бала), после чего каждая капля стекающего со свечи воска лишь сокращает дистанцию между жизнью и смертью: свеча в руке Некто в сером убывает здесь на две трети.

В картине четвертой человек вновь возвращается в темную комнату «мрачного вида», а жизнь его, достигнув в предыдущем фрагменте своей вершины, все более приближается к смерти, и грани между первой и последней оказываются здесь едва уловимыми: «В углу более темном, чем другие, стоит

¹⁰⁹Там же. С. 207.

¹¹⁰Там же. С. 212.

Некто в сером, именуемый Он. Свеча в Его руке не больше как толстый, слегка оплывший огарок, горящий красноватым колеблющимся огнем. И так же красны блики на каменном лице и подбородке Его»¹¹¹.

В пятой картине мост, отделяющий когда-то жизнь от смерти, сгорает и ставит последних плечом к плечу: «В углу неподвижно стоит Некто в сером с догорающей свечой...И могильно-синие блики на каменном лице и подбородке Его»¹¹². Свеча догорает, и вместе с воском ее утекает человеческая жизнь: «В то же мгновение, ярко вспыхнув, гаснет свеча, и сильный сумрак поглощает предметы, <...>только светлеет лицо умершего Человека»¹¹³. Цикл пройден, но завтра родится новый человек, которому также предстоит пройти весь этот круг.

Говоря о цикличности, нельзя не отметить, что в первой картине Некто в сером, именуемый Он, произносит слова о рождении человека; он же в последнем фрагменте сообщит о его смерти. Значительны здесь и образы старух, о которых ранее уже шла речь. Они появляются в начале пьесы при рождении человека и в конце, замыкая пройденный им жизненный круг.

Упомянув их образы, целесообразно провести параллели между коллективным персонажем Андреева и античными богинями судьбы – древнегреческими Мойрами и римскими Парками, которые следили за исполнением судеб людей и богов на протяжении всего их существования. Подобно античным богиням, старухи сопровождают человека в первые секунды его появления на свет, находятся вблизи него в определенные моменты его жизни и провожают человека в мир иной, поэтому их появление и разговоры в первой и последней картинах пьесы, создающее наряду с образом Некто в сером кольцевую композицию и еще раз указывающее на цикличность бытия, неслучайно.

¹¹¹Там же. С. 232.

¹¹²Там же. С. 250.

¹¹³Там же. С. 248.

Выше мы говорили о том, что композиционный ряд, представленный пятью картинами, является иллюстрацией конкретной человеческой судьбы, однако стоит отметить, что, по мнению автора, все люди оказываются равными перед лицом всепоглощающего рока и смерти, и в виде представленного в пьесе замкнутого цикла можно изобразить жизнь каждого человека, именно поэтому автор избегает индивидуализации и не дает своим героям имен. На этом же основании Андреев отказывается от изображения внутренних переживаний своих персонажей; для него не представляют интереса их взгляды, положения, мотивировки, так как все заранее предопределено: поступки героев случайны, и всем в жизни движут слепые законы судьбы или иначе – стихии, именуемой роком, которая в пьесе находит материальное воплощение в фигуре Некто в сером.

Таким образом, жизнь трактуется Андреевым как нечто полное страданий и мучений, как узкая мрачная комната, в которую едва проникает свет, не дающий тепла и надежды – он также сер и однообразен. И такой жизнь делает не сам человек – он уже рождается несчастным и обречен на муки с самого момента своего появления: «Опять кричит. – Животные рожают легче. – И легче умирают. И легче живут...»¹¹⁴.

Все последующие его дни на земле – движение по кругу, путь к смерти. Все действия и поступки, которыми личность не в праве руководить, – лишь мост между началом и концом, который так или иначе будет сожжен, подобно свече в руках Некто в сером, именуемого Он.

Обратим внимание на то, что смерть, несмотря на свойственный Андрееву пессимизм, оборачивается в пьесе одновременно и трагедией, и проверкой ценности прожитого, она выступает как естественное завершение жизни, как та высота, с которой глубже всего постигается потаённая сущность бытия.

¹¹⁴Там же. С. 206.

Таким образом, в драме «Жизнь Человека» идея бессмысленности человеческого существования тесно связана с проблемой быстротечности жизни. Человек живёт лишь мгновение по сравнению с бесконечностью Вселенной, его окружают лишь тьма и пустота, судьба людей предопределена, и борьба бесполезна. Вселенная бесконечно стара и равнодушна к трагедии человека. Жизнь человека у Андреева - это сгорание свечи, не могущей осветить пространство. Повторяющиеся символы света и тьмы, серого и темноты становятся знаками иррационального бытия Человека. Символика замкнутого времени и пространства также имеет функцию воплощения бессмысленного и пустого циклического круговорота жизни. В символической функции выступают имена и образы телесности как метафизическое обозначение сущности персонажа.

2.2. Проблема авторского символизма и экспериментальный характер драматургии Л. Андреева

Андреев-драматург сотрудничал с символистами и внес огромный вклад в развитие символистской драматургии. Поэтому он не мог развивать свои экспериментальные идеи без опоры на философию символизма. Его часто сравнивали с разными представителями символизма. Еще в 1912 году Л. Андреев в письме поделился сомнением со своим другом М. Горьким насчет своего художественного метода: «Кто я? Для благородно рождённых декадентов — презренный реалист, для наследственных реалистов — подозрительный символист»¹¹⁵. И хотя сам он себя к символистам не относил, нельзя сказать, что он совсем не использовал символистские приемы и принципы в своем творчестве.

¹¹⁵ Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965. С. 351.

Ф.Д. Батюшков отмечал сходство творческого метода Андреева с манерой таких драматургов-символистов, как Г. Гауптман и М. Метерлинк. В обособленное положение по сравнению с другими литературными течениями ставил творчество Л. Андреева в статье «Между стеной и бездной» А. Богданов¹¹⁶. Аналогичную точку зрения в свое время выразил и А. Блок. Вячеслав Иванов оценивал художественный способ Л. Андреева как синтез двух художественных систем – символистской и атеистической: «Если для символиста всё преходящее есть только подобие, а для атеиста преходящего вовсе нет, то соединение символизма с атеизмом обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг неё провалов в ужас бытия»¹¹⁷.

М. Волошин, сравнивая в одноименной статье творчество двух писателей-современников – Л. Андреева и Ф. Сологуба, не считал его приверженцем символизма, заявляя, что «быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира»¹¹⁸. Андреев же, напротив, провозглашает непреодолимую власть хаоса и рока. По Волошину «символ всегда переход от частного к общему»¹¹⁹, Андреев – «напротив – всякое отвлеченное понятие низводит до частного, снабжая его реалистическими и часто совсем необоснованными признаками»¹²⁰. Впоследствии некоторые произведения Андреева отнесут к экспрессионизму.

Л. Андреев не был в полной мере сторонником символизма как мировоззрения, но он был не против того, чтобы признать себя в качестве

¹¹⁶ Богданов А.В. Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество [Текст] / А.В. Богданов // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990

¹¹⁷ Иванов Вяч. Андрей Белый «Пепел» // Критическое обозрение. 1909. № 2. С. 45.

¹¹⁸ Волошин, М. Леонид Андреев и Федор Сологуб [Электронный ресурс]: URL: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0160.shtml (Дата обращения: 02.02.2021)

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же.

создателя, т.е. теурга. Поэтому в его творчестве, в драматургии, на разных уровнях так или иначе присутствуют черты символизма.

Кроме того, у Андреева можно найти отзвуки символизма в том, что он верил в «мерцание» высших смыслов вокруг человека, в его обыденной жизни. Поэтому он часто стремился совместить бытовое и мистическое, обыденное и непознаваемое, низкое и божественное, и др. Таким образом, можно говорить о «другом», «авторском» символизме Андреева, который выразился на уровне сюжетостроения, персонажестроения, речевой организации.

Будучи драматургом-новатором, Андреев следует традициям создателей «новой драмы»: Метерлинка, Ибсена, Стриндберга, и использует «обнаженный» символ в качестве основы для создания нового. «Метерлинк делает героев драм сосудами своего собственного содержания. В них открывается его опыт», – утверждал А. Белый в статье «Вишневый сад» (1904). Для Белого важно, чтобы символические образы не мертвели, для этого необходимо зрителя сталкивать с самыми непредсказуемыми символами. М. Волошин на этот счет выразился более категорично: «В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, пережеванной и наполовину переваренной» («Miserere», рецензия на постановку пьесы С. Юшкевича на сцене МХТ, 1911).¹²¹ Но в отличие от своих предшественников Андреев использует символ в качестве средства самовыражения в драме для обозначения своего авторского присутствия. В таком использовании приемов символизации Андреев проявляет себя как писатель-экспрессионист.

Под авторским символизмом исследователь В.В. Савельева понимает активный процесс создания зрителем / читателем собственного символа, наполнение его личным содержанием на заданной автором символической

¹²¹Волошин М.А. Лики творчества "Литературные памятники" [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0510.shtml (дата обращения: 20.03.2020).

основе, состоящей из комплекса символистских приемов и принципов, направленной на выражение авторской рефлексии и авторской мысли¹²².

На уровне сюжетостроения для осуществления своих замыслов Л. Андреев очень часто использовал приемы, относящиеся к другим литературным направлениям: гротеск, гиперболу, антитезу (бал в «Жизни человека», суд в «Царе Голоде», шествие нищих в «Анатэме»).

Андреев вернул в драму давно забытые античные композиционные элементы: пролог, эпилог, развернутые монологи, хоровое многоголосье. Некоторые пьесы Андреева делятся на картины с символическими названиями: «Рождение человека и муки матери», «Несчастье человека», «Любовь и бедность» («Жизнь человека»); «Царь Голод призывает к бунту работающих», «Суд над голодными» («Царь Голод») и т.д.

В пьесе «Анатэма», чтобы наиболее наглядно выразить противопоставления Бога и дьявола, жизни и смерти, высшего и низшего, Л. Андреев управляет сюжетом с помощью времени и пространства, деля их на два уровня: условный и условно-бытовой, и чередуя между собой: первый окольцовывает второй, создавая тем самым рамку для условно-бытового пространства.

В социальной драме «Царь Голод» (1908) Андреев философски осмысляет природу бунта и акцентирует внимание на изменениях психики человека, находящегося в экстремальной ситуации. Наряду с общей критикой творчества писателя, современники подчеркивали в пьесе значимость социальной проблематики – «поэт Андреев в «Царь Голоде» сплелся с социологом Андреевым»¹²³. Добавим, что художественная манера писателя, тяготение к образам безумцев были подвергнуты сатире В.П. Буренина в драме-пародии «Царь Бедлам». (Также В.П. Буренин будет высмеивать творчество

¹²²Савельева В.В. Авторский символизм в драматургии Л. Андреева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 147-152.

¹²³ Васенов М. По литературному полю // Красноярск. 1908. 16 июля (№155).

Андреева в пародиях «Калоши на головах», «Морда и любовь: Модерн-бедлам в 3 действиях» и других).

После написания пьесы «Жизнь Человека» Андреев планировал создание цикла социально-философских пьес («Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, человек и дьявол»), однако полностью не сумел осуществить задуманное. В пьесе «Царь Голод» Андреев показывает двойственность, неоднозначность как участников восстания (наравне с измученными рабочими в бунте принимают участие представители социального дна), так и обороняющейся стороны (сцена гротескного суда над голодными, лицемерие общества). Драматург подчеркивает в бунте хаотическое начало – ради свободы мятежники устраивают расправы над городским населением, сжигают дом с женщинами и детьми. Человек в безумной толпе утрачивает индивидуальность, становится «вихрем криков, тел, оскаленных зубов»¹²⁴. Примечательно, что в изображении бунта прослеживается лейтмотив трубного зова Сатаны, что впоследствии получит развитие в рассказе «День гнева».

Среди целей обезумевшей толпы обозначено уничтожение галерей и библиотек. Андреев подчеркивает, что большая часть художников и ученых стремится к спасению своей жизни, но не достойний культуры и науки. Иную точку зрения представляют герои, наделенные автором безумием. Таков, например, художник, который в помешательстве пытается оказать сопротивление бунтовщикам. Более детально автор раскрывает образ профессора, переживающего преступления «безумной черни». Призывы героя к защите научного наследия толпа укрывающихся воспринимает как безумие, что отражается в ремарке (на героя смотрят как «сумасшедшего или ребенка»). В сцене примечателен мотив прозрения в безумии – автор подчеркивает, что в толпе окружающих профессор перестает узнавать людей.

¹²⁴ Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 1990-1996. Т. 3. С. 278.

Оригинальная интерпретация явления безумия заключена в образе Девушки в черном. Формой протеста против лицемерия и трусости укрывающихся героиня избирает танец. Мотив танца в художественной системе писателя, как отмечает Е.В. Корнеева¹²⁵, амбивалентен: с одной стороны становится символом жизни и счастья, с другой – подразумевает иллюзорность свободы, носит макабрические черты. В драме «Царь Голод» особое внимание уделяется танцу девушки как желанию «встретить смерть красиво», что окружающие воспринимают как проявление безумия. Данной оценки удостоивается поведение девушки и в финальной сцене, где героиня призывает отдать почести павшим бунтовщикам.

Таким образом, на примере пьесы «Царь Голод» можно говорить о «другом», «авторском» символизме Л. Андреева, который состоит из комплексной символизации текста на разных художественных уровнях для выражения авторского сознания.

2.3. Поэтика символа и функции символизации в пьесах трагического характера «Черные маски», «Анатэма», «Океан»

В. В. Савельева в статье «Авторский символизм в драматургии Л. Андреева» отмечает, что Андреев-драматург «стремился проникать в сущность вещей, устремлялся от метафизического общего к реальному. И это движение андреевской мысли привело к смешению в творчестве писателя таких течений, как реализм, театр абсурда, символизм и экспрессионизм...»¹²⁶.

¹²⁵ Корнеева Е.В. Мотив танца в художественной системе Леонида Андреева // Филологос. Выпуск 6 (№ 3–4). Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009.

¹²⁶ Савельева В.В. Авторский символизм в драматургии Л. Андреева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 147-152

«Анатэма» – больше символистская драма: она целиком построена из знаков и символов. Отдельные аспекты ее богоборческой проблематики рассматривались исследователями¹²⁷.

Имя главного героя – Анатэма – созвучна со словом Анафема, что обозначает в христианстве «высшее церковное проклятие за грехи противцеркви, за поношение веры»¹²⁸ (эта особенность имени выделяется почти всеми исследователями). Он сам себя называет князем тьмы, дьяволом на протяжении всего произведения.

Автор периодически сравнивает главного героя со змеей: «осторожный и гибкий, как змея», «ложится на брюхо и ползет»¹²⁹. Змея является основным символом зла, обмана, греха и искушения, что вполне соответствует образу дьявола. Второе имя его, Нуллюс, которое он носит на земле, тоже имеет символическое содержание: от латинского «nullus» – что буквально означает никакой, несуществующий, пустой. Семье Давида Лейзера он представляется адвокатом, пришедшим сообщить о наследстве, который якобы оставил брат Давида Моисей Лейзер, притворяется добрым другом семьи и верующим человеком. Давида он выбирает, играя в кости. Князь тьмы – искусный актёр, который вживается в роль и легко одурачивает Давида Лейзера.

¹²⁷Бабичева Ю.В. Богоборческая драма Л. Андреева «Анатэма» //Русская литература XX века. - Калуга, 1970. - 195 с.; Бабичева Ю.В. «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии вторая половина XIX - начало XX века - до 1917 г. Л.: Наука, 1987. 664 с.; Загвоздкин Н.Д. Идейное содержание пьесы Леонида Андреева «Анатэма» //Вече. 2015. № 27-2. С. 292-296; Икитян Л.Н. Дьявольская провокация (статья первая). Христианская онтология и её проверка в драме Леонида Андреева «Анатэма»//Гуманитарная парадигма. 2017. №2. С. 5-15.

¹²⁸ Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // URL: <http://enc-dic.com/ozhegov/Anafema-472.html> (Дата обращения 10.02.2021)

¹²⁹ Андреев Л.Н. Анатэма. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. Рассказы; Пьесы. 1908—1910. М.: Худож. лит., 1994. С. 399.

Имя Давид, происходящее от древнееврейского, означает «возлюбленный», «любимец»¹³⁰, что характеризует героя: когда Нуллюс внушает ему мысль о божьем повелении, он раздаёт полученные им в наследство деньги бедным, голодным и беспомощным. Давид действительно станет всеобщим любимцем, предметом обожания множества людей. Но в конце его постигает смерть от рук тех, кому он помогал.

Фамилия Давида созвучна с именем «Лазарь», которое происходит от «Эльзар», что обозначает «Бог мне помог». В последней картине пьесы, Некто говорит Анатэме: «Погибший в числах, мертвый в мере и весах, Давид достиг бессмертия в бессмертии огня»¹³¹. Другими словами, бог принял Давида, и вера в бога и любовь к людям спасли его душу.

Имена героев также можно интерпретировать не только с этимологической стороны, но и нужно отметить, что почти все имена взяты из Библии. Например, Давид – имя второго царя Израиля, а Лазарь – нищий (из притчи о богаче и Лазаре). Толпа бедных хочет сделать Давида их царём, но Лейзер, раздавший всем богатства, теперь, как и они, беден и нищ. Таким образом, можно произвести параллель (Давид Лейзер / Царь нищий), который точно раскрывает образ героя посредством имени и фамилии (отнесенность пьесы к Библейским сюжетам подробно описывается и в работе Л. Н. Икитян¹³²).

Андреев в пьесе также использует цветовую символику. Цвета наиболее ярко раскрывают образы героев. Анатэме автор «навязывает» серый: «...при слабом свете, сером и бесцветном...»; «... как серый камень»; «... лицо серовато смуглого цвета» и др.¹³³ На протяжении всей пьесы серый

¹³⁰ Суперанская А.В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание / А. В. Суперанская. — М.: Айрис-пресс, 2005. С

¹³¹ Андреев Л.Н. Анатэма // Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. С. 468.

¹³² Икитян Л.Н. Дьявольская провокация (статья первая). Христианская онтология и её проверка в драме Леонида Андреева «Анатэма» // Гуманитарная парадигма. 2017. №2. С. 5-15

¹³³ Андреев Л.Н. Анатэма // Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. С. 397.

упоминается двадцать раз, и только при описании главного героя. Этот цвет символизирует бесцветье, отсутствие красок, пустоту, безразличие и скуку. Это цвет пепла, цвет праха.

Жёлтый цвет упоминается семь раз и чаще связан с дочерью Давида Лейзером Розой. Имя «Роза» обозначает красоту и женственность, но роза всегда бывает с шипами. Мать, характеризуя её, говорит: «жёлтая роза». Цвет символизирует юность, радость, богатство, но также и зависть, предательство и ревность. Роза на самом деле очень красива: «А вы и в самом деле красивы, Роза...»; «...к сожалению, она слишком красива, слишком красива, господин...»¹³⁴. Все восхищаются её внешней красотой. Однако внутри она уродлива: когда её отец начинает раздавать наследство, она крадёт немало денег и убегает.

Красный цвет и его репрезентанты в пьесе носят пророческий характер. Когда Давид и Нуллиус гасят огонь в комнате Лейзера, перед тем как бежать из дома, оттенки красного в произведении предвещают кровопролитие и скорую гибель Давида: «Четырёхугольники окон наливаются дымно-красным, клубящимся светом; в комнате темно, – но все белое: голова Давида, разбросанные листки бумаги, окрашенные слабым кровавым цветом. И уродливые, дымно-багровые тени безмолвно движутся по потолку»¹³⁵.

Бегство не спасло жизнь «Давида, радующего людей». Когда он говорит толпе правду о его положении, люди не слышат его, просят, кричат имя, обожествляя персонажа: «Д-а-в-и-д!». А когда он задевает их гордость толпа, при малейшей опасности с его стороны, забивает его камнями. Пророческим знаком становится также лежащая «корешком вверх библия»¹³⁶, которая предвещает близкую смерть Давида и обретение бессмертия на небесах.

¹³⁴ Там же. С. 406.

¹³⁵ Там же. С. 452.

¹³⁶ Там же. С. 455.

Своеобразием данного драматического произведения можно считать символическую кольцевую композицию. Она выражена на пространственном уровне: у подножия врат - на границе города - внутри города - на границе города - у подножия врат.

Благодаря такому строению пьесы видны изменения главного героя «Анатэмы»: в нашем случае – это внутренняя деградация. Рассмотрим данное утверждение на примере.

В первой картине Андреев использует гротеск, для более лёгкого восприятия образа. Создавая образ Анатэмы, автор, используя гиперболу (голова преданного заклатья кажется огромным, особенно велик его высокий куполообразный лоб) и литоту (реденькая бородка Анатэмы совершенносeda), создаёт антитезу, которая придаёт комизм. Дьявол стремится узнать истину, подсмотреть хоть в щёлку стены. У героя действия двойственны и противоречивы, он испытывает страх к «Некому»: «Яростно бросается на Некого, ограждающего входы, и с визгом ужаса и боли отступает предгрозной неподвижностью его. И ноет жалобно, припадая серой грудью к серому камню»¹³⁷.

В последней же картине, Некто всё так же неподвижен, ничего не изменилось. Анатэма всё также несёт себе раздвоенность: «идет, как победитель, а сам боится, закидывает голову кверху, как властелин, а сам смеется над преувеличенной важностью своей»¹³⁸.

Однако у него проскальзывают фразы: «Я устал искать. Я устал жить и мучиться бесплодно, в погоне за ускользающим вечно. Дай мне смерть – но не терзай неведением меня»¹³⁹. На этот раз субъектом «игры» князя тьмы становится не один человек, а целая толпа. Он обещает Некому:

¹³⁷Там же. С 398.

¹³⁸Там же. С 466.

¹³⁹Там же. С 468.

«Я пойду на могилу Давида Лейзера. Как тоскующая вдова, как сын отца, убитого из-за угла предательским ударом. Потерявший рассудок от горя, я буду показывать направо и налево... Я буду плакать так горько, я буду обвинять так грозно, что все на земле станут убийцами и палачами – во имя Лейзера, во имя Давида Лейзера, во имя Давида, радующего людей! И когда с горы трупов, скверных, вонючих, грязных трупов я возвещу народу, что это ты убил Давида и людей, – мне поверят»¹⁴⁰.

В начале пьесы Анатэма спрашивает Некого: «Ты всё ещё здесь?». Это показывает то, что он приходит к стене не в первый раз, и каждый раз безрезультатно.

Лейтмотивом данной пьесы становится круг, символизирующий душевную пустоту, неверие и бесконечность цикла, который проявляется в следующих особенностях: во-первых, земное имя Анатэмы – Нуллюс (Nullus – null – ноль - 0); во-вторых, числа 6, 8, и 20, прозвучавшие из уст Анатэмы в начале и в середине драмы, тоже несут в себе символ круга; в-третьих, если представить серый цвет на цветовом отрезке (белый (+), чёрный (-)), он окажется в середине, на нулевом отрезке (0); и в-четвёртых, кольцевая композиция пьесы.

Леонид Андреев показывает также окружающую действительность. Он в «Анатэме» изображает внутреннее психологическое состояние людей того времени, которые переживают духовные потрясения и истощение после революции и войны (1905-1907 гг.). Они – толпа, что просит хлеба у Давида Лейзера. Они – нищие, что ждут чудес. Также небезосновательно пьеса называется не «Давид Лейзер», а «Анатэма». Это объясняется, во-первых, тем, что Анатэма – находящийся в поисках истины дух, который отвернулся от бога – типический герой. Таких как Анатэма, неверующих интеллектуалов, в начале

¹⁴⁰Там же. С 471.

двадцатого столетия было много. Во-вторых, названием автор приговаривает, проклиная всё человечество.

Также пьесу Андреева можно отнести и к «Театру абсурда». Она парадоксальна, противоречива, трагична и в то же время комична. Даже смерть Давида Лейзера произошла из-за обычного недопонимания.

Таким образом, можно выделить следующие особенности пьесы «Анатэма»:

- 1) фундамент произведения – Библейские образы и мотивы;
- 2) наблюдается активное использование цветосимволики;
- 3) характерен стилевой синкретизм: смешение реализма, символизма, экспрессионизма и абсурда;
- 4) насыщенность текста стилистическими тропами и фигурами: преобладают символы с абстрактным метафизическим значением, неожиданные сравнения, метонимические образы, невероятные эпитеты, лексические повторы, антитезы, оксюмороны, гиперболы, литоты и др. Это придаёт пьесе особую выразительность;
- 5) наблюдается использование принципа двойственности при создании образов для выражения комичности;
- 6) повторяющийся лейтмотив – символ круга.

Определяя содержание своей пьесы, Л. Андреев писал, что она «посвящена вопросу о путях к бессмертию для человека» и этот «вопрос решается любовью». Это дало основание критике трактовать «Анатэму» как отступление Л. Андреева в сторону христианства.

Продолжая трилогию, Л. Андреев пишет пьесу «Черные маски» (1908), как наиболее точное толкование сути и путей русской революции. В пьесе «Черные маски» есть светлый образ революции — молодой, радостный, вдохновленный Лоренцо, но есть и образ смертельного ее врага — Бунта. Бунт выступает уже не близнецом Революции, а ее двойником, пытающимся

захватить ее место. Бунт является органической частью Революции, в нем воплощаются темные, вытесненные стороны истории Революции.

Вспыхивает борьба между ними, борьба между светом и тьмой, Богом и Сатаной, но их лики удивительно похожи. Но за Бунтом придут еще Черные Маски, темная, иррациональная сила, перед которой даже Бунт бледнеет от ужаса. Черные Маски находятся по ту сторону Добра и Зла. Их дело — сплошное разрушение, окончательное уничтожение света. Несмотря на это, в пьесе предвидится возможное спасение. Революция гибнет, но в очищающем огне она освобождается от «черных масок». Трагедия личности, какую была эта пьеса, стала трагедией истории, революции.

В повести «Мои записки» (1908) писатель предложил ключ к «шифру» образной системы «Черных масок» (1908): «Замок – это душа, господин – это человек, властитель своей души, странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека, и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда»¹⁴¹. Название же пьесы отсылало к претексту – новелле Э. По «Маска Красной смерти» (1842). По ходу развития действия очевидными оказываются интертекст его новеллы «Падение дома Ашеров» (1839), а также автоинтертекстуальные лейтмотивы лжи, смеха, тьмы, света, огня, тишины, мысли, призрачности, восходившие к прозе («Ложь», «Смех», «Так было», «Мысль», «Призраки»), а затем функционировавшие в драмах.

Воссоздавая погружение Человеческой Души в дьявольскую тьму подсознания безумия, автор вводит диалогический дискурс персонажей, воспроизводящий поток угасающего сознания главного героя – герцога Лоренцо. Андреев отказывается от гаршинского разрешения сходной коллизии (самопознания человека) прозрением героя (ср. неоконченная пьеса «Голоса» и др.). Мысль, по Андрееву, не способна

¹⁴¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. Рассказы. Пьесы, 1908–1910 [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. М. : Худож. лит., 1994. С. 148.

проникнуть в суть процессов, происходящих как в сознании, так и в душе Человека.

М. Горький, хорошо знавший Андреева, указывал на то, что писатель «...странно и мучительно-резко раскалывался надвое»¹⁴². Так и в пьесе «Черные маски» обнаруживаются мотивы двойничества, борьбы света и тьмы, разума и безумия, объединенные общим для всей пьесы трагическим пафосом, который доведен Андреевым до абсурдной степени.

Данное свойство психики могло быть обусловлено не только натурой писателя, но и приступами мигрени, которые мучили Л. Андреева и, как известно, могут создавать оптический эффект черных пятен, которые в случае Л. Андреева, как черные маски для Лоренцо в одноименной пьесе, становятся предвестниками трагических событий.

В этой пьесе хорошо просматривается ницшеанская концепция. В «Черных масках» абсурд приравнивается к способу мышления, а неупорядоченность жизни воспринимается как первичный хаос мира. Л. Андреев прибегает к теме дихотомии добра и зла и борьбы человека с последним, которая оборачивается трагедией личности. Отдельно стоит подчеркнуть, что при акцентировании абсурдности бытия, разум не теряет своего статуса, так же как в ницшеанской концепции сплетаются «дионисийское» и «аполлоновское» начала¹⁴³.

Передовая в философско-идейном плане пьеса «Черные маски» вызвала непонимание у первых зрителей из-за размытости границ между реальностью и нереальностью, рассудками и болезненным сознанием Лоренцо, сюжетные неясности, а также преобладание на сцене проекций нездорового сознания герцога Лоренцо. Таким образом, пьеса демонстрирует, что бытие

¹⁴² Горький М. Леонид Андреев // Горький М. Полное собрание сочинений. Т.16. М., 1973. С. 313-358.

¹⁴³ Орлова Т. С. Художественное своеобразие драмы Леонида Андреева «Черные маски» // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2020. С. 234-237.

трагично и нелогично, что человек в нем утрачивает чувство уверенности покоя, что необходимо для сознания собственного “Я”.

Тем не менее, «непродуманности» пьесы являются, как отмечал сам Андреев, важными элементами драматического действия и входят в авторский замысел, а два действия пьесы необходимо трактовать как пребывание Лоренцо одновременно в реальном и внутреннем мирах. Л. Андреев использует следующие сюжетные аллегории: «Замок – это душа, господин – это человек, властитель своей души, странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека, и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда»¹⁴⁴.

В большая часть действия «Черных масок» как постепенно выясняется, представляет собой плод воспаленного сознания Лоренцо. Кроме того, состояние Лоренцо, которое вытекает из его убеждения, что он существует как самодостаточная личность, с четким представлением о разделении мира на добро и зло. Лоренцо уверен, что он сам, его жена и обитатели замка принадлежат к сфере светлого. Внутреннее убранство замка Лоренцо ассоциирует с раем («Нужно, чтобы весь путь сверкал, горел огнями, как дорога в рай»¹⁴⁵), не обращая внимания на слова Экко, указывающие на то, чтобы бытие противоречиво.

Опыт осмысления себя и духовная борьба в Лоренцо проходят поэтапно. В начале драмы происходит реализация гегелевской идеи "несчастливого сознания", а также проявляются элементы бердяевской картины расщепления изначально единого свободного мира, сотворенного Богом. Разрыв между «сущностью» и «существованием» приводит к раздвоению сознания личности. Кроме того, в “неистинном” мире личность лишается свободы, которая

¹⁴⁴ Андреев Л.Н. Мои записки. // Андреев Л.Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. С.148

¹⁴⁵ Орлова Т. С. Художественное своеобразие драмы Леонида Андреева “Черные маски” // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2020. С. 236.

связывается с божественным началом, и ощущает мучительную раздвоенность, которая в карнавальной атмосфере бала-маскарада в замке Лоренцо приобретает метафизический оттенок¹⁴⁶.

Наряду с мифосимволическим характером масок автор демонстрирует их призрачную природу. Сначала слугам герцога первые гости представляются «черной змеей меж кипарисов» и драконом с красными глазами. Затем мотив призрачности в сочетании с мотивами безумия, огня, смеха, молчания определяет динамику их трансформации, отражающую деформацию действительности в сознании и подсознании главного героя пьесы. На сцене появляются гости в «плотных сплошных масках», затем гротесково-экспрессионистические гости «второго порядка» («мертвецы, ... калеки, уроды, ... что-то серое, беспомощное, ... семь горбатых, сморщенных Старух»), на лицах которых маски сменяются гримом и, наконец, цельные Черные маски бессознательного.

Используя олицетворение и гротеск, Андреев «маскирует» сердце (красная маска, обвиваемая змеей, и «черный, мохнатый паук... с жадно свирепыми глазами») и мысли главного героя («нечто многорукое, многоногое, лишённое образа и формы»). Изображая же такие отвлеченные понятия, как Ложь, Смерть, Рок, автор прибегает к автоинтертексту и интертексту. И хотя сам Лоренцо по-прежнему уверен, что в его «сердце нет змей», а «в башне нет темноты», в репликах герцога все чаще проступает образ дьявола: выпитое вино вызывает «адский огонь» в его горле, проникая «в самое сердце», обвившая символическое, замаскированное сердце змея представляется персонажу олицетворением искушающего Человека дьявола, а Старухи – его невестами.

В таком контексте дьявольски призрачными оказываются не только населяющие «замок души» герцога персонажи, но и сам Лоренцо

¹⁴⁶Там же. С. 236.

(его сознание), перестающий быть хозяином замка и становящийся слугой заполняющих топос призраков-масок.

По ходу первой картины окруженный масками герой «теряет» сначала слуг, затем жену, а после сцены, в которой мимо герцога «молодую, красивую и гордую королеву ведет, обнимая, полупьяный конюх; впереди кормилица-крестьянка несет на руках маленького уродца, полуживотное, получеловека»¹⁴⁷, призрачным становится происхождение самого персонажа.

Сопутствующая же сцене историософская символика (крестового похода отца герцога – ди Спадаро), на наш взгляд, высвечивает в ней имплицитную сюжетную антиномию Бог-Дьявол, реинтерпретирующая образ сына-Христа и расширяющая временные рамки хронотопа пьесы до вселенских масштабов.

Варьируя мотивы призрачности и маски, Андреев по ходу действия связывает их со звуковыми и цветовыми мотивами молчания, смеха, света, тьмы, трансформируя к концу первой картины в мотив безумия.

Доминирующие в первой сцене картины светлые тона постепенно сменяются красно-черной палитрой масок, кроваво-красным цветом костюма пораженного кинжалом Экко, кровавым цветом вина (крови дьявола).

Наконец, цветовая динамика воплощается в репликах «пожаловавших из ночи» первой и второй масок, по мнению которых слишком яркое освещение замка «безумного Лоренцо» привлекает Черные маски – уродливые странные существа, похожие на «ожившую частицу мрака».

Появление первых масок в замке сопровождается их молчанием, в творчестве Андреева, традиционно символизирующем тайну, недоступную человеческому разуму. Однако изображение процессов, происходящих в душе и сознании главного героя, потребовало от автора динамичных звуковых образов, одним из которых становится мотив смеха,

¹⁴⁷ Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. Рассказы. Пьесы, 1908–1910. М. : Худож. лит., 1994. С. 363.

задающий действию своеобразный ритм. «Светлый» смех шута Экко сменяется «странным, глухим смехом из-под тяжелых масок», затем – «громким смехом» с ироническими поклонами, дьявольским «громким хохотом» гостей, общим «неудержимым» смехом и, наконец, «хохотом» звучащей в конце картины музыки.

Как и в предыдущих пьесах, одним из стержневых элементов поэтики «Черных масок» становится музыкальный ряд, отражающий процессы, происходящие в душе главного героя. Опираясь на автоинтертекстуальную семантику звуковых мотивов, автор предлагает полифоническую модель «сюжета в сюжете», в которой звуковая и пластическая образность сочетается со звучащими в репликах персонажей комментариями.

В композиционном центре «Черных масок», т. е. во 2 картине 1 действия, связываются внешние и внутренние сюжетные линии, объясняется безумие Лоренцо (в башне-библиотеке он находит документ, содержащий тайну его рождения). Здесь происходит схватка двойников герцога: вассала Сатаны и рыцаря Святого Духа. Сознание Лоренцо троится (шут Экко), оно уже не в состоянии проникнуть в суть происходящего и в самого себя.

При этом личины гостей множатся, например, появляется несколько одинаковых масок Петруччио, сразу три маски выдают себя за донну Франческу, жену герцога. Выясняется, что болезнь герцога заставляет его видеть то, что творится у него в душе и в мыслях. При этом Лоренцо забывает дорогие ему лица, а окружающих людей видит в искаженном виде, например, «высокий, как жердь» Кристофоро деформируется в глазах Лоренцо в высокую худую маску.

В мире, в котором пребывает Лоренцо, все двойственно и враждебно ему. Постепенно Лоренцо начинает ощущать тревогу, так как он бессилен угадать, кто скрывается за традиционной маской *commedia dell'arte*. С приходом масок

фокус смещается на внутреннюю точку зрения. Они воплощают внутренние состояния Лоренцо, например, видя красную маску, он чувствует боль в сердце, словно его жалит змея.

В этой атмосфере, в которой царит неуверенность в подлинности бытия, Лоренцо сохраняет свое подлинное лицо и остается единственным незамаскированным на этом балу: «А себя ты узнаешь? – Конечно, ведь я без маски». Тем не менее, постепенно у Лоренцо возникает сомнение в собственном «Я», что приводит к появлению внутреннего конфликта.

Постепенно замок наполняется привлеченным светом в замке черными масками бессознательного – порождения иррационального хаоса. Ощущение ужаса достигает своего апогея в конце третьей картины, когда на лице героя появляется не снимаемая каменная маска.

Лоренцо ощущает отчаяние перед кошмаром, который его окружил. Он теряет сознание, понимания, что не имеет сил справиться с темной силой черных масок подсознательного, их иррациональной энергией. Герцог Лоренцо не может достичь гармонии и покоя, так же как и не может найти укрытия в собственном замке от окружающего его безумия.

В заключении пьесы уже не тьма, а именно огонь разрушает замок Лоренцо, символизируя окончательную гибель сознания. Новый световой план замка, охваченного огнем, создает и новый звуковой ряд. Какофония, которую породили черные маски, сменилась «грохотом и ревом торжествующего огня»¹⁴⁸.

Таким образом, в «Черных масках» Л. Андреев в аллегорической форме выразил свое отношение к философии жизни, продемонстрировал, что постижения бездны подсознания человека невозможно так же, как и пролить свет на абсолютно все, даже самые дальние уголки души. Трансформация образов Лоренцо и обитателей его замка демонстрируют поэтапность гибели

¹⁴⁸Там же. С.395.

сознания, а также невозможность для человека проникнуть в сложный мир человеческой души, постичь ее внутренние процессы.

Андреев не ограничивался написанием пьес, но настаивал на новом движении на протяжении всей пьесы. В своем послании о театре он подчеркнул необходимость ряда реформ в драме того времени, которая была погружена в реализм и условную игру, и упоминает, что сама жизнь движется от внешних действий к все более и более глубокому внутреннему. И чтобы выразить это, он утверждал, что психологическая драма, «преобразованная в соответствии с панпсихологической мыслью», то есть панпсихологическая игра, должна появиться вместо традиционной психологической игры. По его мнению, пьеса новой эпохи должна быть не пьесой, выражающей «чувство разоблачения», которое было в моде в то время, а пьесой, которая могла бы выражать «общее чувство сокрытия».

Андреев, который хотел создать новую пьесу, подходящую для этой новой эпохи, понимает, что ему нужны совершенно другие средства выражения, чем существующие. «Для пьес будущего театра, как оказывается, мало обычных авторских ремарок, руководствоваться которыми приходится и режиссерам, и актерам, нужны еще какие-то знаки в виде нотных знаков, чтобы выразить ритм диалогов, нюансы в вибрациях голоса и особые паузы, в которых часто скрыты или мысли героя, которых, быть может, он и не выразит, или чувства его, в которых он сам не разобрался».¹⁴⁹

Андрееву не удалось создать особую знаковую систему для нового спектакля. Однако ему удастся выразить эмоции или мысли, которые сам главный герой может даже не узнать из-за отрывка «молчание». Символический образ молчания очень характерен для пьес Андреева, а отпечаток пальца «молчания» появляется в тот момент, когда напряжение

¹⁴⁹Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913-1917) / Публ. И коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Тарту. 1971. С. 300.

персонажей чрезвычайно велико или в их сознании происходит тайный разговор.

На это влияние оказал влияние Л. Толстой или Ф. Достоевский, и он все глубже и глубже погружает в свою пьесу внутренний диалог главных героев, который легко прослеживается в произведениях этих двух писателей. Тогда на поверхности остаются лишь следы «молчания» имени. Это техника, называемая «скрытым внутренним диалогом», и она использовалась с самого начала творчества Андреева. Среди самых ранних произведений - рассказ «Тишина» 1900 года, в названии которого был использован образ тишины. В этом рассказе изображена трагедия трех человек: священника отца Игнатия, его супруги и дочери Веры. Они не пытаются понять друг друга. Вера прыгнула под поезд и покончила жизнь самоубийством, но неизвестно почему. Между ними есть что-то невидимое, и это тишина. Молчание постепенно становится голосом главных героев и образом страха.

В пьесе «Океан» (1911) поиск Андреевым новых художественных средств для воплощения «бесконечного» (вечных конфликтов бытия и сознания) привел его к хронотопу океана. Архетип океана следует искать в символично-неомифологической и лирико-эпической природе этого образа. Стержнем этой драмы является мифопоэтический образ океана, давший название произведению и обусловивший специфику всех уровней жанровой структуры: системы персонажей, коллизии, хронотопа, сценографии и развернутых (лиро-эпических) ремарок.

Первая картина драмы предваряется сообщением о том, что действие происходит в 1782 году, что дало повод некоторым критикам истолковать драму «Океан» в контексте произведений о Великой французской революции и, – шире – романтической традиции XIX века.

На наш взгляд, подобный демонстративный интертекстуальный фон выполняет характерную для художественного мира Андреева стилизирующую

функцию, псевдомаскируя доминирующую в произведении внутреннюю коллизию и опирающуюся на подтекст внутреннюю сюжетную линию. Последующие ремарки стремятся воссоздать не конкретно-исторический, а некий Вселенский хронотоп, координатами которого, с одной стороны, является «океан», «небо», «солнце», «звезды», «облака», «туман», а с другой – «берег», «рыбацкий поселок», «маяк Святого Креста», «церковь». Поясняя смысл драмы, Андреев писал: «Океан и берег, человек и стихия, там вечная правда, правда неба и звезд, правда Океана, а на берегу человек с его мелкой правдой, с его жизнью, нравственностью, законами, и вечная борьба»¹⁵⁰.

Уже первая ремарка представляет собой импрессионистическую, и в то же время символично-мифологическую картину вселенского катаклизма, который можно было бы условно назвать «Океан поглощает землю»: «На океан ложатся мглистые февральские сумерки... В той стороне, где должно садиться солнце, происходит бесшумное разрушение неведомого города, неведомой страны: в огне и дыме разрушаются здания, пышные дворцы с башнями; целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго, ... чудовищная игра теней совершается бесшумно, и безгласно приемлет ее, отражая слабо, к чему-то готовый, чего-то ждущий великий простор океана»¹⁵¹.

Эта ремарка, по сути, выполняет роль Пролога, повествующего о вскоре разыгравшейся трагедии и предсказывающего ее финал (ср. с прологом в «Жизни Человека» и первой картиной «Анатэмы»). Конфликт «океан – берег», символизирующий вечное противостояние человеческого Духа, Разума и безгласного Космоса, получает развитие уже во второй части заглавной ремарки, рисующей рыбацкий поселок, тревожно ожидающий возвращения

¹⁵⁰ Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Т. 1 [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1989. С. 624.

¹⁵¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Рассказы. Роман. Пьесы, 1911–1913 [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. М.: Худож. лит., 1994. С. 331.

рыбаков. Океан и порожденные им химеры доминируют надохваченными «...беспокойством вечной неизвестности», лишенными пространственной перспективы, жмущимися друг к другу домами рыбаков.

Однако автор не ограничивает хронотоп двумя антагонистическими топосами океана и берега, символически связывая их посредством образов колокольни старого Дана и разрушающегося замка на высокой скале, обрывающейся к морю.

О неомифологическом характере образа колокольни свидетельствует как его интертекстуальный и автоинтертекстуальный (ср. колокольня в прологе «Царя Голода») семантический потенциал, так и звучащее в реплике одного из персонажей сравнение часов на колокольне прибой: «...прибой бьет, как часы на колокольне»¹⁵². Как отмечал А. Ханзен-Леве, для поэзии серебряного века характерна трактовка образа прибоя (ударов волн) как некоего бесконечного воспроизведения циклов природы и Космоса, а также символа «исполненной вечности»¹⁵³.

Андреев, синтезируя разноплановую пространственную, временную, ритмико-звуковую образность, создает полифоничный неомифологический образ, демонстрирующий космическую безграничность пространственного и временного уровней хронотопа пьесы.

Иную специфику имеет динамичный образ замка (ср. символический замок души в «Черных масках»). Помимо используемых в репликах персонажей средств подтекста и автоинтертекста («проклятый замок... на горе»¹⁵⁴), Андреев в ремарке дает импрессионистическое описание замка,

¹⁵² Там же. С. 387.

¹⁵³ Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / А. Ханзен-Леве; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. СПб. : Академический проект, 2003. С. 681.

¹⁵⁴ Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Т. ; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1989. С. 388.

демонстрирующее изоморфность этого образа и образа разрушающегося в небе города-призрака: «Давно разрушенный, давно мертвый, он сливается со скалою, продолжает и обманчиво заканчивает еезубчато-ломаной линией своих бойниц, провалившихся крыш, полуосыпавшихся башен... И скалы, и замок одеты дымчатой пеленой сумерек и дали, воздушны, лишены тяжести и почти так же призрачны, как те чудовищные громады зданий, что громоздятся и распадаются бесшумно в высоком небе»¹⁵⁵.

Наконец, еще одной деталью, подчеркивающей неомифологический характер пространственного плана, становится автоинтертекстуальный образ «говорящих камней» у подножия скалы с замком (ср. «Иуда Искарriot», «Анатэма»): «Правда, что эти камни останавливают прохожих вопросом: кто идет?».

Значимость персонажей пьесы также определяется их способностью полно и органично выразить дух океана, символизирующий трагическую устремленность человеческого Разума к познанию Истины мироздания.

Складывающаяся таким образом характерная для поэтики драматургии Андреева иерархическая система персонажей отражает конфигурацию хронотопа пьесы. Подчеркивая дьявольскую природу образа, обитающего в «проклятом» замке Хаггарта, автор помимо его традиционной маркированности (имеющий «много имен» персонаж «не видит своей тени») обращается к автоинтертекстуальной.

В описании внешности героя («Идет медленно и строго, как те, кто не даром шатается по земле и знает оба ее конца») просвечивает лейтмотивная самохарактеристика Анатэмы. В образе Марриет, тяготеющей к топосу постепенно сливающегося с небом (океаном) замка, Андреев впервые

¹⁵⁵ Андреев Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. Т. 1 / Л. Н. Андреев ; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. Л. : Искусство, Ленингр. отделение, 1989. С. 389

использует ставший ключевым в «Дневнике Сатаны» интертекстуальный мотив Звезды Морей¹⁵⁶.

Предвосхищая образ Марии из «книги итогов», он синтезирует различные интертекстуальные ипостаси мотива: от языческих богинь-покровительниц мореплавателей до христианской Девы Марии, которая указывает тонущим в море своей греховной жизни «людям путь в гавань Спасения»¹⁵⁷.

Мариет, ведомая «молоденькой звездочкой» над замком, не просто готова подняться «на гору» – в ее сознании, как и в сознании Хаггарта, возникает неомифологический образ «идущего на солнце» корабля под черными парусами, символизирующего мятежные Дух и Разум Человека.

Помимо мотива Звезды Морей важную смысловую и структурообразующую роль в произведении играют активно варьируемые контрастные мотивы призрачности (сна) и огня (света), приобретающие походу пьесы лейтмотивный характер. Стихия огня оказывается дьявольски органичной для обитателей замка: «В сплошной синеве (замка)...закраснелся живой огонь, – и на него так же странно и жутко смотреть, как если бы в облаках зажгла огонь человеческая рука»¹⁵⁸).

Парадоксально органична она и для Мариет: «В огне не может быть плохого. Огонь в свечах, что перед господом»¹⁵⁹.

Большинство персонажей драмы (как рыбаки, так и пираты) тяготеют либо к океану, либо к берегу. Главные же герои – Хаггарт и Мариет – со природным обоим полюсам Мироздания, поэтому в их душах и сознании идет

¹⁵⁶ Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. С. 236.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Андреев, Л.Н. Океан // Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1994. С. 334.

¹⁵⁹ Там же. С. 335.

напряженная борьба, завершающаяся тем или иным выбором. Чем сильнее притяжение океана, тем шире амплитуда их внутренних колебаний.

Любовь Мариет к Хаггарту свидетельствует об их глубинном родстве и в тоже время о трагической обреченности на вечное противостояние. С одной стороны, в глазах искушающей и искушаемой Дьяволом Мариет видно «...много моря, много неба», она чувствует дьявольскую природу огня, который «кто-то зажигал у мыса»¹⁶⁰, сам Хаггарт называет ее сестрой («Вот смешно: она похожа на меня, как сестра»¹⁶¹). С другой стороны, готовая подарить любимому «закат», «восход» солнца и «все бури», героиня отказывается подарить ему жизнь Филиппа, который «мешает жить».

«Океан», конечно же, не драма о приближающейся революции, а философское произведение о «проклятых» вопросах бытия и сознания человека. Как и в предыдущих драмах, в «Океане» этот глубинный смысл возникает, благодаря символично-неомифологической природе всей образной структуры. Но, в отличие от предшествующих и в преддверии драм «панпсихе», в драме «Океан» герои не только представляют собой предельные обобщения, но и очерчены психологически.

Здесь мифопоэтика сопрягается с лирикой, символизм с импрессионизмом, а ремарки играют почти такую же роль, как и драматические диалоги.

¹⁶⁰Там же. С. 365.

¹⁶¹Там же. С. 362.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования мы можем сформулировать следующие выводы.

Большая часть драматического наследия Л. Андреева представляет собой попытку превратить драму в средство анализа и истолкования основных мировоззренческих проблем, чтобы заставить зрителей вместе с действующими лицами напряженно искать их решения. Создавая свою социально-философскую драму, Л. Андреев в равной мере опирался как на художественный опыт драматургии Чехова и Горького, так и на достижения русской прозы, в первую очередь романов Ф.М. Достоевского с присущими им принципами трагедии и философского диспута.

Откликаясь на общетеоретические, общефилософские запросы эпохи, Л. Андреев задумал создать цикл драм, посвященных жизни человека и человечества. Правда, он не был осуществлен в полной мере. Уже сам по себе этот грандиозный драматургический замысел, в котором должны были быть увязаны между собой судьбы отдельных людей с судьбами всего человечества, четко соотносился с острейшими философскими запросами времени и по своему отражал потребность в новом уровне философско-исторической и художественно - философской мысли.

Новаторские идейно-художественные задачи побудили Л. Андреева, как он сам говорил, уже в «Жизни человека» попытаться реформировать драму. Писателю требовались простота, ясность, доходчивость и обобщенность. И он нашел эти качества в синтезе новой драмы с формами и приемами античного и народного искусства. Так появился жанр пьесы-притчи, в которой тесно сплелись назидательность и философичность.

Андреев-драматург «стремился проникать в сущность вещей, устремлялся от метафизического общего к реальному. И это движение

андреевской мысли привело к смешению в творчестве писателя таких течений, как реализм, театр абсурда, символизм и экспрессионизм.

Драмы Андреева несомненно выделяются из общей картины драматургии начала XX столетия. Пьесы Андреева наполняются символическими и условными звуками, красками, метафизическими образами и аллегориями. Он одним из первых использует музыку как действующего персонажа, который помогает ему усиливать эффект воздействия на зрителя, делая произведение еще более психологичным.

Л. Андреев как предтеча экзистенциализма в России обратил свой взгляд на иррациональную область подсознательного. Писатель, в соответствии со своими размышлениями о сущности и иррациональности человеческого бытия, о дихотомии добра и зла, фокусируется на изображении глубинных слоев человеческого сознания. Изображенная в его пьесах зыбкость границ между миром реальным и ирреальным, тонкая грань между внешним и внутренним миром позволяет сделать вывод о соотнесенности идейного замысла пьесы с зарождающимися идеями экзистенциального направления, которое остается важным для развития современной философии.

В рассмотренных в работе пьесах постепенно возрастает концептуальная и художественная значимость рамочной образности. Если в первых драмах очевидной была кодирующая функция названия произведений, то в «Жизни Человека» и «Царе Голоде» Андреев вводит в художественную ткань пьес и такие паратекстуальные структурные элементы, как заголовки картин, имплицитно моделирующие их сюжетную схему.

В этих драмах трансформируется функция ремарок, которые из вспомогательных все больше превращаются в полноценные лиро-эпические фрагменты текста, почти равноценные диалогам персонажей («Анатэма», «Океан»).

Наконец, видоизменяется структурное членение драматургических произведений Андреева: на смену сценической прагматике действий и сцен приходит большая описательность и хронотопическая функциональность картин.

Таким образом, художественной природе творчества Л. Андреева свойственны философский аспект видения мира, склонность к кардинальному пересмотру всех моральных, философских и социальных представлений прошлого, оценка современности в свете будущего, наконец, чисто просветительский перевес осмысления над изображением.

В «Письмах о театре» Андреев наметил основы «новой» драмы, которые он попытался отразить в своих пьесах. Не все, что вложил в них Андреев, было понято и правильно растолковано критиками, ориентирующимися еще на догматы старого театра. Однако, так или иначе, Леонида Андреева по праву можно назвать первопроходцем в области создания новой психологической драмы, в которой, на смену внешним действиям и театральным эффектам, вышли внутренние переживания человека, аспекты его сознания.

Если мы посмотрим на мир с панпсихологической точки зрения, это все существа, отделенные от изначальной космической души. Элементы, из которых состоит эта космическая душа, составляют все в мире, и все в мире, живые или неодушевленные, разделяют единый духовный мир.

Тогда те, кто может даже сказать, что у них есть одна фундаментальная душа, общаются через «сочувствие». Для людей бывают моменты, когда существа, которые кажутся мертвыми, такие, как объекты или природные явления, приходят к нам как живые существа, а также как существа, разделяющие общий духовный мир. Простую теорию конфронтации можно назвать принципом панпсихизма. Поэтому пространство Андреева - это не просто пространство, занятое персонажами, а место, где можно

посочувствовать и пообщаться друг с другом. Сами персонажи определяют характер пространства, а пространство определяет психологию персонажей.

Звук, цвет и свет, появляющиеся в произведении, не просто используются как сценическое явление, они символизируют психологические эмоции персонажей выражаются различными способами, чтобы еще больше усилить драматический эффект.

Были предприняты многочисленные попытки дать определение произведениям Леонида Андреева. Некоторые пытались определить автора, как неореалиста, понимая под неореализмом экспериментальную сущность «нового реализма», выделить специфические разновидности реализма.¹⁶² Анализировались также многочисленные направления в искусстве, такие как импрессионизм, экспрессионизм и символизм, разнообразные пути анализа были опробованы различными критиками.

Таким образом, Андреев определяется как неореалист, экспрессионист или символист. Исследователи сделали его пионером экзистенциализма, «Маленьким Достоевским», писателем-авангардистом, писателем-декадентом.

Однако на самом деле, невозможно определить художественный мир Андреева с помощью какого-то одного направления или теории. Ведь Леонид Андреев - писатель - экспериментатор, который никогда не боялся пробовать новые литературные приемы. Без преувеличения можно сказать, что его усилия были созвучны экзистенциализму в литературе и философии Франции.

¹⁶²См.: Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890—начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 259-336.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники. Художественные тексты и переписки.

1. Андреев Л. Н. Полное собрание соч. и писем: в 23 т. М., 2012. Т. 5.
2. Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Т. 1 [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1989.
3. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Рассказы. Пьесы, 1904–1907; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. М.: Худож. лит., 1990. – 559 с.
4. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Рассказы. Пьесы, 1908–1910; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М.: Худож. лит., 1994. – 655 с.
5. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Рассказы. Роман. Пьесы, 1911–1913; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М.: Худож. лит., 1994. – 639 с.
6. Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 6. Рассказы; Повести; Дневник Сатаны. Роман; 1916 – 1919; Пьесы 1916; Статьи [ред. кол. И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков] Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. Ю. Чир- вы и В. Чувакова. М.: Худож. лиг. 1996. 720 с.
7. Андреев Л.Н. Анатэма [Электронный ресурс] – Режим доступа: // URL: https://www.litmir.me/br/?b=47727&p=1#section_1 (Дата обращения 01.03.2021)
8. Андреев Л. Письма о театре // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 228-290.
9. Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965.

10. Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода первой русской революции / вступ. ст., публ. и коммент. В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119. С. 378-393.

11. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому: (1913-1917) / публ. и коммент. Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Т. XVIII. Вып. 266. С. 27-301.

II. Исследования, философские и литературно-критические работы, мемуары

12. Аверинцев С.С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия / Под ред. Г. В. Степанова. М.: Наука, 1985.

13. Аверинцев С.С. Символ художественный // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. Собр. соч./Под ред. Н.П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев, 2006. С. 386-394.

14. Айхенвальд Ю. Леонид Андреев // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Берлин, 1923.

15. Амфитеатров А. Современники. М., 1908.

16. Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994.

17. Анненков Ю. Повесть о пустяках. М.: Наука, 2001.

18. Анненский И.Ф. Книга отражений. М., 1979.

19. Бабичева Ю.В. Богоборческая драма Л. Андреева «Анатэма» // Русская литература XX века. Калуга, 1970. 195 с.

20. Бабичева Ю.В. «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии вторая половина XIX - начало XX века - до 1917 г. Л.: Наука, 1987. 664 с.

21. Белый А. Анатэма // Весы. 1909. № 9: [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_25_1909_arabesky.shtml(Дата обращения 01.03.2021)
22. Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. / Вступ. ст., сост А.Л. Казин, коммент. А.Л. Казин, Н.В. Кудряшева. М.: Искусство, 1994.
23. Бердяев Н. А. О назначении человека [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/o_naznachenii_cheloveka(Дата обращения 10.03.2021)
24. Блок А.А. Памяти Леонида Андреева // Записки мечтателей. - 1922. - № 5. Литература и жизнь: [Электронный ресурс] – Режим доступа:URL:http://dugward.ru/library/blok/blok_pamyati_leonida_andreeva.html(Дата обращения 10.03.2021)
25. Богатырева Н. Экзистенциальный контекст пьесы Леонида Андреева «Чёрные маски» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. - 2009. - Т. 1. - № 1: [сайт]. URL: <http://elibrary.ru/download/56841256.pdf> (Дата обращения 10.03.2021)
26. Богданов А.В. Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990
27. Боева Г.Н. К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидоандреевщина» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 17-30.
28. Боева Г.Н. Певец «ужасов» и «кошмаров» // Боева Г.Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. С. 196-217.
29. Боева Г.Н. Творчество Л.Андреева и эпоха модерна. СПб.: ИД «Петрополис», 2016.

30. Борзова Н.А., Уфунюкова Е.А. Новый драматический театр Леонида Андреева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1-5. С. 1213-1218.
31. Брюсов В. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре: сборник статей. М.: ГИТИС, 2012. С. 14-17.
32. Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Издательство МГУ, 2000. 112 с.
33. Васенов М. По литературному полю // Красноярск. 1908. 16 июля (№155).
34. Вологодина Т.Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): дисс. канд. филол. наук. Вильнюс, 2004.
35. Волошин М.А. Леонид Андреев и Феодор Сологуб [Текст] / [Электронный ресурс] URL:http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0160.shtml (Дата обращения: 02.02.2021)
36. Волошин М.А. Лики творчества "Литературные памятники" [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0510.shtml (дата обращения: 20.03.2020).
37. Вышеславцев Б.П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955.
38. Гаршин В. М. и Андреев Леонид //Одесские новости. 1903. № 107.
39. Гиппиус З. Жизнь и литература: О "Я" и "Что-то"// Новая Жизнь. 1913. № 2. Февр.
40. Горький М. Леонид Андреев // Горький М. Полное собрание сочинений. Т. 16. М., 1973. С. 313-358.
41. Горький М. Поль Верлен и декаденты // Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949-1955. Т. 23.

42. Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография-рефлексия-письмо СПб.: «Дмитрий Буланин», 2008.
43. Гусева Т.К. Гармония и хаос: концепция экзистенциального человека Леонида Андреева //Вестник Московского гуманитарного университета им. М. Шолохова. Филологические науки. 2012. № 2. С. 14-26.
44. Демидова С.А. «Правила добра»: экзистенциальная аксиология Леонида Андреева// Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 90-100.
45. Демидова С.А. Соотношение философии и литературы в экзистенциальной прозе Леонида Андреева: историко-философский анализ // Преподаватель XXI век. 2007. № 4.
46. Загвоздкин Н.Д. Идеюное содержание пьесы Леонида Андреева «Анатэма» //Вече. 2015. № 27-2. С. 292-296.
47. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX В.: диалоги на границах столетий. М.: Флинта: Наука, 2002.
48. Замятин Е. Народный театр Источник доступа: <http://zamyatin.lit-info.ru/zamyatin/zamyatin-kritika/narodnyj-teatr.htm>(Дата обращения: 02.02.2021)
49. Иванов Вяч. Андрей Белый «Пепел» // Критическое обозрение. 1909. № 2.
50. Иванов Вяч. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. 336 с.
51. Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева. Опыт анализа драмы «панпсихе» // // Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С.236 - 260
52. Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и лубок// Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Спб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 332-347.

53. Икитян Л.Н. Дьявольская провокация (статья первая). Христианская онтология и её проверка в драме Леонида Андреева «Анатэма»// Гуманитарная парадигма. 2017. №2. С. 5-15.
54. Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010.
55. Исупов К.Г. Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890— начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 69-130.
56. Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: летейя, 2007.
57. Келдыш В.А. Новое в критическом реализме и его эстетике. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в., «Наука», 1975.
58. Келдыш В.А. Русская литература рубежа веков как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890— начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С.13 - 68.
59. Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890— начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 259-336.
60. Керженцев П. Творческий театр. Путь социалистического театра. М., 1918.
61. Киселева А.Н. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898-1907): проблемы становления и архетипического соответствия: дисс... канд. филол. наук. М., 2004. 208 с.
62. Кирсис С.С. Л. Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма // Ученые записки Тарт. ун-та. Тарту: ТГУ, 1985. С. 104 - 106.

63. Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого. 2-е доп. изд. Берлин, Пб, М.: З. И. Гржебин, 1922.
64. Козьменко М. В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественных картин мироздания // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 6. С. 21–30.
65. Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
66. Корнеева Е.В. Мотив танца в художественной системе Леонида Андреева // Филологос. Выпуск 6 (№ 3–4). Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009
67. Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. 4 марта (№ 9).
68. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Эл. ресурс: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/02.php (Дата обращения: 02.02.2021).
69. Лосский Н.О. История русской философии. М.: Высшая школа, 1991. 559 с.
70. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: «Искусство СПб.», 2000. С. 240-249.
71. Лотман Ю.М. Условность в искусстве // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство СПб.», 1998. С.374-377.
72. Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С.192- 214.
73. Михеичева Е.А. «О психологизме Леонида Андреева»: М., МПУ, 1994. С. 96 –98.
74. Минц З. Г. (Совместно с Ю.М. Лотманом). Модернизм в искусстве и модернист в жизни. Символ // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб: «Искусство-СПб.», 2004. С. 390-414.

75. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005
76. Московкина И.И. «Предпостмодернистский комплекс» в прозе и драматургии Леонида Андреева на фоне процессов в творчестве символистов 1910-х годов// Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 72-81.
77. Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев — «Литературное наследство», т. 72; Горький и Леонид Андреев. «Наука», М., 1965.
78. Муратова К.Д. Театр Леонида Андреева // История русской драматургии к.ХІХ - н.ХХ вв.:М.-Л., 1974. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм// Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С.47-157.
79. Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. М.: Мысль, 1990.
80. Новые идеи в философии: Непериод. изд., выходящее под ред. Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова. Сб. 6. Существует ли внешний мир? СПб., 1913.
81. Орлова Т. С. Художественное своеобразие драмы Леонида Андреева “Черные маски” // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2020. С. 234-237.
82. Павлов А.М. Позиция читателя/зрителя в монодраме Л.Н. Андреева «Черные маски» // Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика. 1998. № 18. С. 81 - 90.
83. Плешков А.А. Тропами экзистенциализма: Леонид Андреев как философский писатель // Вопросы философии. 2012. № 9. С. 109-119.
84. Поляков С. В мире искусств: У Леонида Андреева // Русское слово. 1907. 5 окт. (№ 228).

85. Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века: динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИмЛИ РАН, 2010.
86. Проза. Публицистика / Сост., авт. предисл., коммент., справ. и метод. материалов П. В. Басинский. М.: АСТ : Олимп, 1997. С.565.
87. Проц Д.Е. «Обобщенный» герой как всепроникающее явление в пьесах Леонида Андреева. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL : <http://sigman.ru/43.html> (Дата обращения 10.03.2021)
88. Радь Э.А., Гареева Ю.А. Философские искания в творчестве Л.Андреева: общая характеристика // В сборнике: Перспективы развития современного гуманитарного знания. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. отв.ред. Л.В. Климина. 2019. С. 254-261
89. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. М., 1930.
90. Роле С. Страх в творчестве Леонида Андреева // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Нора Букс и Франсис Конт. М.: Русский институт: «Европа», 2005. С. 168–171.
91. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина / сост.: Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова; предисловие и коммент. М. Ю. Любимовой. СПб., 1997.
92. Савельева В.В. Авторский символизм в драматургии Л. Андреева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 147-152.
93. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии: (Критика и анализ). Ер.: Изд-во АН АрмССР, 1980. 226 с.
94. Святополк-Мирский Д. П. Леонид Андреев // Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Interchange Ltd, 1992.
95. Солодуб Ю.П. Textoобразующая функция символа в художественном произведении // Филологические науки. 2002. № 2. С. 46—55.

96. Спивак Р.С. Русская литература конца XIX – начала XX века. Художник и литературный процесс: учеб. пособие / Р.С.Спивак; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2011. – 196 с.
97. Степун Ф. Основные проблемы театра. Берлин, 1923.
98. Суперанская, А.В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание / А. В. Суперанская. — М.: Айрис-пресс, 2005. — 384 с. — (от А до Я).
99. Титаренко С.Д. Творчество Леонида Андреева в зеркале символистской антропологии и философии искусства //Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. №1. С. 136-146.
100. Турчин В.С. Образ двадцатого века в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 117-124.
101. Тюпа В.И. За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конференции «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX-XX веков. Россия, Австрия, Швейцария. М.: РГГУ, 2004.
102. Филиппов Б. Вступительная статья // Замятин Е. Сочинения : в 4 т. Мюнхен, 1970-1988. Т. 2.
103. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова].СПб. : Академический проект, 2003.
104. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: в пяти т. Т. 1./Пер. Ю.И. Айхенвальда под редакцией Ю.Н. Попова; Примеч. А. Л. Чанышева. М.: «Московский клуб», 1992. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml (Дата обращения 10.03.2021)

105. Эйхенбаум Б. Лесков и литературное «народничество» // «Блоха» : сб. статей. Л., 1927.

106. Ялом И. Д. Вглядываясь в солнце. Жизнь без страха смерти [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=179901&p1> (Дата обращения 10.02.2021)

III. Словари, энциклопедии, справочники

107. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://enc-dic.com/ozhegov/Anafema-472.html> (Дата обращения 10.02.2021)

108. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. 357 с.

109. Русская литература конца XIX-начала XX века. Библиографический указатель. Т. 1 (А-М). М.: ИМЛИ РАН, 2010. 952 с.

110. Философский энциклопедический словарь // [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL:https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/ (Дата обращения 10.01.2021)

111. Частотный словарь Л. Н. Андреева / Авт.-сост. А. О. Гребенников; Под ред. Г. Я. Мартыненко. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – 398 с.

112. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1999.- 429 с.

113. Энциклопедический словарь экспрессионизма/ Гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.